

# Geschichte

des

# Hoftheaters zu Dresden.

Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862.

Von

Robert Prölss.

Dresden 1878.

Wilhelm Baensch Verlagshandlung.

Hof

# Geschichte

des

# Hoftheaters zu Dresden.

# Geschichte

des

# Hoftheaters zu Dresden.

Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862.

Von

Robert Prölss.

Dresden 1878.

Wilhelm Baensch Verlagshandlung.

# Vorwort.

Der hier vorliegende Versuch, die geschichtliche Entwicklung des Königlichen Hoftheaters zu Dresden im Zusammenhange mit der allgemeinen Entwicklung des Drama's und der Schauspielkunst für die Freunde der letzteren zur Darstellung zu bringen, wurde in mir durch die bevorstehende Eröffnung des neuen Königlichen Hoftheatergebäudes angeregt. Wie sehr derselbe auch einer nachsichtigen Beurtheilung bedürfen wird, so ist er mir selbst in dieser Gestalt nur durch die Förderung und Unterstützung möglich geworden, deren ich mich von verschiedenen Seiten zu erfreuen hatte.

Vor Allem fühle ich mich hierdurch gedrängt, Sr. Excellenz dem General-Director, wirklichen Geheimen Rath Herrn Julius Reichsgrafen von Platen-Hallermund meinen ehrerbietigsten Dank für die Bereitwilligkeit auszusprechen, mit welcher Seine Erlaucht mir die freie Benutzung der Acten

des Königlichen Hoftheater-Archivs bis zu dem von mir bezeichneten Zeitpunkte verstattet hat, da ich hierdurch allein in den Stand gesetzt worden bin, die in den Zeitraum von 1815—62 fallenden Begebenheiten in der von mir angestrebten Weise zur Darstellung zu bringen.

Doch auch der freundlichen Vermittlung und Unterstützung, die mir hierbei von dem Dramaturgen und Secretär des Königlichen Hoftheaters, Herrn Hofrath Dr. Julius Pabst, und den Beamten der Königlichen Hoftheater-Canzlei, insbesondere dem Herrn Registrator und Musikalien-Inspector Liebscher zu Theil worden ist, habe ich mit dankbarer Anerkennung hier zu gedenken.

Dagegen wurde mir die Bearbeitung der voraus gehenden Perioden sehr erleichtert durch die gediegenen, bis zum Jahre 1777 hinaufreichenden Forschungen des Königlich Sächsischen Kammermusikus Herrn Moritz Fürstenau, insbesondere durch das: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters etc." betitelte Hauptwerk desselben, dessen Zuverlässigkeit und Vollständigkeit zu allgemein anerkannt ist, als dass ich zu seinem Lobe etwas hinzuzufügen brauchte. Doch hat mir derselbe noch überdies in der zuvorkommendsten und liebenswürdigsten Weise das Material zur Verfügung gestellt und zu freier Benutzung überlassen, welches er in Bezug auf die Zeit von 1777—1813 über den hier vorliegenden Gegenstand gesammelt und noch nicht veröffentlicht hat, sowie eine von ihm entworfene und ebenfalls noch nicht im Druck

erschienene sehr werthwolle Statistik der Oper am Hofe zu Dresden von ihren Anfängen bis auf unsere Tage, nebst mehreren chronologischen Verzeichnissen, die sich im Besitze der Königlichen Musikaliensammlung befinden, deren Custos er ist. — Für diese so seltene und selbstlose Unterstützung demselben auch öffentlich meinen wärmsten Dank auszusprechen, empfinde ich als eine ebenso liebe, wie dringliche Pflicht.

Was nun den Antheil betrifft, der mir selbst an dieser Arbeit gehört, so erlaube ich mir, nur auf eine besondere Schwierigkeit derselben hinzuweisen. Auf keinem Gebiete erscheinen nämlich die künstlerischen Verhältnisse so eng mit den persönlichen verbunden, als auf dem der theatralischen Künste. Ich habe mich bemüht, die letzteren nur insoweit zu berühren, als es für die Darstellung der ersteren nothwendig oder doch von charakteristischer Bedeutung schien, wobei ich zu vermeiden suchte, den Empfindungen Lebender, insbesondere denen der an der Bühne des Königlich Sächsischen Hoftheaters noch thätigen Mitglieder irgend zu nahe zu treten. Eine Ausnahme forderten hierbei einzig diejenigen Persönlichkeiten, welche derartige Verhältnisse selbst an das Licht der Oeffentlichkeit gezogen und zur literarischen Discussion gebracht hatten, insofern sie es dem Geschichtschreiber hierdurch ausdrücklich zur Pflicht machten, zu etwaiger Richtigstellung derselben beizutragen. Ich hoffe jedoch, dass, wie man auch sonst über meine Darbietung urtheilen möge, man

mir die Anerkennung nicht versagen werde, hierbei niemals von einem persönlichen Interesse, sondern einzig von dem für die Sache geleitet worden zu sein und mit möglichster Unparteilichkeit und Unabhängigkeit Licht und Schatten vertheilt zu haben.

Dresden.

Robert Prölss.

# Inhalts-Verzeichniss.

## Einleitung.



## Die erste deutsche Oper am Sächsischen Hofe.



## Anfänge des Schauspiels in Dresden.



## Die erste italienische Oper.



## Kampf des französischen und italienischen Kunstgeschmacks unter Friedrich August I.

## Die Oper unter Hasse.



## Das deutsche Schauspiel am Hofe zu Dresden vom Tode Velthen's bis zum Tode der Neuber.



## Die italienische Oper unter den subventionirten Theaterunternehmern Bustelli und den beiden Bertoldi.



## Erneute Versuche, ein deutsches Schauspiel am kurfürstlich sächsischen Hofe in Dresden zu bilden.





---



# Geschichte

des

# Hoftheaters zu Dresden

von

seinen Anfängen bis zum Jahre 1862.

# Einleitung.

**Mysterienspiele, Moralitäten und Fastnachtsspiele. Cultur- und Sittenzustand der Zeit. Einfluss der Reformation auf Musik und Theater. Die Gründung der kurfürstl. sächsischen Cantorei oder Kapelle zu Dresden.**

Gleichwie das Drama aller übrigen neueren Völker ist auch das der Deutschen aus den kirchlichen und den nebenherlaufenden weltlichen Spielen des Mittelalters unter der Nach- und erneuten Einwirkung des griechisch-römischen Dramas hervorgegangen. — Gegen fast nichts hatten sich die christlichen Kirchenlehrer bei der Bekämpfung der in heidnischen Anschauungen wurzelnden griechisch-römischen Bildung mit solcher Heftigkeit gewendet, als gegen deren dramatische Spiele. Die Entartung derselben gab ihnen hinreichende Veranlassung. Doch sollte die Wirkungslosigkeit ihrer Anstrengungen sie bald erkennen lassen, dass dem Verlangen nach diesen Spielen ein bis zu einem gewissen Grade berechtigtes Phantasiebedürfniss zu Grunde liege, das man zu schonen oder in anderer Weise zu befriedigen hatte.

Dies wirkte zunächst auf die Ausbildung der gottesdienstlichen Formen mit ein. Man suchte den Hang zum heidnischen Drama nun auch dadurch zu bekämpfen, dass man sich seiner Formen selbst mit bediente, was jedoch auf gefährliche Bahnen hinführte. Nicht nur, weil

auf diesem Wege mehr und mehr weltliche Elemente in den Gottesdienst und die Feier der kirchlichen Feste mit eindrangen — auch in der Geistlichkeit selbst wurde jenes Phantasiebedürfniss, jener Hang nach theatralischer Lustbarkeit, den man doch eben bekämpfen wollte, geweckt und genährt. Ja man darf vielleicht sagen, dass die Entwicklung der kirchlichen Spiele fast mehr noch durch jenen Trieb und jenes Bedürfniss der Mönche und Geistlichen, als durch diese Absicht der Kirche gefördert worden ist. Wie auch hätten wohl diese, in den germanischen Ländern zunächst nur in lateinischer Sprache aufgeführten kirchlichen Spiele unmittelbar diese Wirkung ausüben können? So kam es, dass trotz der von den Concilen und Kirchenversammlungen gegen die weltlichen Spiele gerichteten Verbote, diese noch fort und fort neben den kirchlichen, die sich ihnen mehr und mehr näherten, herliefen, und diese Verbote mit solchen abwechselten, welche gegen die geistlichen Spiele, die Mummereien in Kirchen und auf Kirchhöfen selber gerichtet waren. So kam es, dass die Nonne Hroswitha gegen Ende des zehnten Jahrhunderts nur deshalb ihre berühmten, dem Terenz nachgebildeten, aber der christlichen Legende entnommenen Dramen schrieb, um die von ihren Klosterfrauen mit Leidenschaft gelesenen Lustspiele dieses Dichters damit zu verdrängen.

Es würde unstreitig für die Ausbreitung der christlichen Lehre und die Einheit des Glaubens sehr vortheilhaft gewesen sein, wenn die Kirche den Gebrauch nur einer einzigen Sprache überall hätte durchsetzen können. Sie sah sich aber bei der Wahl derselben auf zwei gleich mächtige Cultursprachen, die griechische und römische oder lateinische, verwiesen und schon hierdurch allein in einen Dualismus gerissen. Dies sollte ihr in mehr als einem Sinne verhängnissvoll werden, besonders auch deshalb, weil sie durch die Erhaltung und weitere Ausbreitung dieser Sprachen einer späteren erneuten

Einwirkung der von ihr so mühsam durch Jahrhunderte bekämpften griechisch-römischen, d. i. also heidnischen Bildung, selbst wieder einen fruchtbaren Boden bereitete.

Es war auf diese Weise natürlich, dass die kirchlichen Spiele sich vorzugsweise in den Ländern der späteren romanischen Völker ausbilden mussten, da deren Volkssprache der lateinischen ungleich näher stand, wie es ja gerade in diesen Ländern vorzugsweise römische Bildung und römische Spiele zu bekämpfen galt.

Wohl waren auch bei den germanischen Völkern gewisse dramatische Formen entstanden. Auch sie feierten die Feste der Götter mit dramatischen Umzügen, die einen allegorischen Charakter hatten und bei denen komische Vermummungen, Spottreden etc. nebenherliefen. Die Spiele der mit den Römern eindringenden Histrionen und Mimen werden auf die Entwicklung derselben gewiss nicht ohne Einfluss geblieben sein, ebenso wenig das vordringende Christenthum, das ihnen zum Theil einen neuen Inhalt gab. Andererseits weisen die allegorischen und possenhaften Elemente, welche in die späteren kirchlichen Spiele eingingen, wieder auf sie mit zurück und dürften uns vielleicht etwas von dem ihnen eigenthümlichen Charakter verrathen. Auch haben sie ohne Zweifel die Formen der ältesten auf uns gekommenen weltlichen Spiele bestimmt: jene allegorischen Streitspiele, aus denen sich die höfischen Fest- und Zwischenspiele (Interludes) und die Moralitäten entwickelten, sowie jene komischen, von Spottliedern und Spottreden begleiteten Vermummungen, aus denen die bürgerlichen Fastnachtsspiele hervorgegangen sein dürften. Vielleicht dass auch beide zugleich die Elemente, hier zu den volksthümlichen, dort zu den höfischen Maskenspielen lieferten, welche in Italien entstanden und allmählig in den übrigen Ländern Europas Eingang und Verbreitung fanden.

Die Kirche vermochte indess der Macht der sich entwickelnden Volkssprachen auf die Dauer nicht zu widerstehen. Erst das Aufblühen des ritterlichen Geistes hat aber diese Entwicklung entschieden gefördert. Sind es doch immer die Dichter gewesen, welche der im Volksmunde schwankenden Form der nationalen Sprachen eine bestimmte und feste Gestalt gaben. Dies scheint von allen neueren Sprachen am frühesten mit der provençalischen oder limosinischen der Fall gewesen zu sein, während die italienische Sprache diejenige war, welche zuerst (zu Ende des 13. Jahrhunderts) zu einer Entwicklung gelangte, die sich im Wesentlichen nicht mehr verändert hat.

Die höchste dichterische Blüthe aber zeitigte der ritterliche Geist in Deutschland, ohne jedoch, soweit wir es beurtheilen können, auf die Entwicklung des Dramas einen Einfluss auszuüben; wogegen die normannischen Trouvères und Minstrels einen entschiedenen Antheil, nicht nur an der Befreiung des Mysterienspiels aus den Fesseln der lateinischen Sprache, sondern auch an der Entwicklung des weltlichen Dramas hatten.

Die ersten Concessionen, welche die Kirche den Volkssprachen machte, bestanden darin, dass die Geistlichen angewiesen wurden, dem Volke die lateinischen Predigten in der Volkssprache zu wiederholen, sowie demselben zu gestatten, sich ihrer im Wechselgesange mit der Geistlichkeit zu bedienen. Dies fand in Frankreich bereits zu Anfang des 9. Jahrhunderts statt, in Deutschland erst später, obschon die Kirchenversammlungen von Tours (818) und Mainz (843) verordneten, dass die Geistlichen dieses Landes fähig sein sollten, ihre Predigten ins Deutsche zu übersetzen. Die ältesten, uns noch erhaltenen Mysterienspiele, die in Deutschland aufgeführt wurden, stammen aus dem 13. Jahrhundert und sind meist noch ganz in lateinischer Sprache, zum Theil auch lateinisch und deutsch, doch einige darunter sogar schon ganz in deutscher Sprache geschrieben.

So lange diese Spiele nur in lateinischer Sprache abgefasst wurden, mögen sie wohl nur in Kirchen und Klöstern von Geistlichen, Mönchen und Klosterbrüdern dargestellt worden sein. Da Innocenz III. 1210 ein scharfes Verbot gegen die dramatischen Spiele in Kirchen und gegen die Schauspielereien der Geistlichen erliess, so ist anzunehmen, dass die zu dieser Zeit entstandenen deutschen Spiele meist schon von Laien und ausserhalb der Kirchen und Klöster aufgeführt worden sind. Das mit den Volkssprachen verbundene Eindringen weltlicher possenhafter Elemente in die kirchlichen Spiele mochte dieses Verbot hervorgerufen haben. Demselben wurde jedoch nicht überall Folge geleistet. Es wurde noch immer in Kirchen gespielt, und Geistliche blieben auch an den ausserhalb der Kirchen stattfindenden Spielen noch länger betheiligt. Erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sehen wir Gesellschaften und Verbrüderungen entstehen, welche das Privilegium für die Aufführung solcher Spiele erwarben. Es fehlt uns an Nachrichten, ob sich in Deutschland ähnliche Gesellschaften zu regelmässigen Aufführungen geistlicher Spiele organisirt haben. Wir wissen nur, dass sich Bürger der Städte zu diesem Zwecke vereinigten und solche Aufführungen an einzelnen Orten auch regelmässig wiederkehrten. Ein für unsere Geschichte wichtiges Spiel dieser Art wurde im Jahre 1322 von Klerikern und Schülern im Schlossgarten zu Eisenach vor Friedrich mit der gebissenen Wange aufgeführt. Es ist das erste uns bekannte Beispiel von der ihnen erwiesenen Theilnahme eines sächsischen Fürsten. Es war das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, und der Eindruck, welchen die Scene, worin die Jungfrau Maria und alle Heiligen vergebens den Einlass der Letzteren ins Paradies erflehen, auf den Markgrafen ausübte, soll so mächtig gewesen sein, dass er entsetzt in die Frage ausbrach: „Was ist wohl des Christen Glaube, wenn selbst durch

die Fürbitte der Mutter Gottes und aller Heiligen der Sünder nicht Gnade erlangen kann?“ Man schrieb dieser Gemüthserregung sogar die Verdüsterung des Geistes zu, in welche der Markgraf unmittelbar darauf verfiel. — Wichtiger noch ist für uns, dass, nach einer Mittheilung, Georg der Bärtige 1513 „sampt seinem Gemahl“ 2000 Gulden zu dem Zwecke stiftete, damit von den Zinsen jährlich am grünen Donnerstage in vier sächsischen Städten Darstellungen der Passionsgeschichte, so wie bisher schon zu Meissen, Hayn, Leipzig und anderen Orten abgehalten werden sollten. Von kirchlichen Spielen in Dresden besitzen wir schon aus dem 15. Jahrhundert sichere Nachrichten. Sie betreffen ein alljährlich am Johannistage abgehaltenes Spiel der Kirche zum Kreuz, welche seit lange wegen verschiedener in ihr aufbewahrter Heiligthümer, unter anderen auch eines Stückes vom heiligen Kreuze, das ihr von der Gemahlin Heinrich des Erlauchten verehrt worden, ein berühmter Wallfahrtsort war. Erst in Rechnungen des zu dieser Kirche in Beziehung stehenden Brückenamtes vom Jahre 1480 an hat man bestimmtere Nachweise über diese Spiele gefunden.

Die Mysterienspiele erhielten sehr bald in den weltlichen Dramen, und zwar zunächst in den Moralitäten, den Allegorien, Zwischen- und Schäferspielen, sowie in den Volkspossen, Farçen und Fastnachtsspielen eine gefährliche Concurrenz. Gefährlicher noch aber sollte ihnen das wiedererweckte antike Drama, sollten ihnen die durch dasselbe hervorgerufenen Nachahmungen werden.

Während jedoch dieser Einfluss in Italien und Frankreich zu einem raschen Aufschwunge, zu einer raschen Blüthe des wiedergeborenen klassischen, wenn auch nur höfisch conventionellen und akademischen Dramas führte, in Spanien und England aber zunächst die Entwicklung eines wahrhaft nationalen Dramas förderte und zu wunderbarster Entfaltung brachte, sehen wir in Deutschland das volksthümliche Drama, welches in Hans Sachs

so hoffnungsreiche Keime trieb, sehr bald wieder verkümmern und die Antriebe, welche dasselbe aus dem Studium der Griechen und Römer empfing, in der Schulcomödie erstarren.

Unter den Ursachen, welche dazu beitrugen, dass sich bei den Deutschen das Drama um soviel später als bei den übrigen neueren Völkern entwickelt hat, wird man vor Allem den allgemeinen Verfall, in welchen hier Geschmack, Sitten und Sprache nach dem Untergange des Ritterthums und der ritterlichen Dichtung und Bildung während der Kämpfe des Interregnums geriethen, verantwortlich zu machen haben. In dieser Dichtung, die überhaupt nur auf einen bestimmten Theil des Reiches beschränkt blieb, war der schwäbische Dialekt zur Herrschaft gekommen. Indem aber die Dichtung langsam zu den niederen Ständen, den Bürgern der aufstrebenden und aufblühenden Reichsstädte herabglitt, welche sie zwar mit gewissenhafter Hingebung, doch auch mit handwerksmässiger Nüchternheit, mit zunftmässigem Pedantismus aufnahmen und ausübten, traten die übrigen Mundarten wieder mit gleichem Anspruch hervor und erzeugten eine immer mehr ausartende Vermischung und Verwilderung der Volkssprache. Zu welcher Rohheit sowohl sie, wie Geschmack und Sitten herabsanken, lässt sich am besten aus den Fastnachtsspielen erkennen, die uns aus dem 15. Jahrhundert überliefert worden sind und meist in Nürnberg, Augsburg, Bamberg entstanden sein mögen. Was aber hätte sich auch von Handwerkern in einer Zeit erwarten lassen, in welcher selbst ausgezeichnete Gelehrte, die in den Sprachen des Alterthums sich wohl zu bewegen und auszudrücken verstanden, in der eigenen nur ihre Unbeholfenheit zu zeigen und die Rohheit derselben nicht zu überwinden vermochten. Die Wirkungen, welche das wiedererwachte Studium der alten Klassiker auf die deutschen Gelehrten ausübten, waren ganz einseitige. Die Form galt ihnen

mehr als der Inhalt, und von ihr wieder die logische Seite mehr als Schönheit und Eleganz. Wo sie den Inhalt in Betracht zogen, geschah es eigentlich nur, um ihn an der scholastischen Bildung zu messen. Die Folge war ein entschiedener Bruch mit derselben. Wo sie dagegen die Form mit den Formen der eigenen Sprache verglichen, mussten sie die Rohheit der letzteren nur um so stärker empfinden. Daher man ihr auch die eigene Unfähigkeit noch mit zur Last legte und es vorzog, jene Dichtungen unmittelbar in der lateinischen Sprache nachzuahmen, statt einen entsprechenden Ausdruck dafür in der eigenen Sprache zu suchen. Man fing sogar an, deutsche Werke in die lateinische Sprache zu übersetzen. Man suchte dieselbe zur ausschliesslichen Literatursprache zu machen. Sie wurde das unerlässliche Merkmal der Bildung. Ja, in einem Lobgedichte auf den Goldberger Schulrector Trotzendorf wird es rühmend hervorgehoben: „er habe die römische Sprache Allen so eingegossen, dass es für Schande gelte, deutsch zu reden, und selber Knechte und Mägde Latein sprächen".

Wie hätte demnach der Einfluss der antiken Vorbilder auf die Entwicklung des deutschen Dramas zunächst wohl ein anderer, als ein nachtheiliger gewesen sein können? Es entstand eine Fluth meist ganz handwerksmässig für die Zwecke der Schule gearbeiteter lateinischer Schauspiele — die sogen. Schulcomödie —, die man zwar später wieder ins Deutsche zu übersetzen begann und denen man auch deutsche, im selben Geiste gedichtete Schauspiele zur Seite stellte, die aber auch in dieser Form nicht förderlich dafür wurden.

Unter diesen Umständen würde es dem Drama nur wenig genützt haben, wenn die Fürsten und Grossen sich seiner auch angenommen hätten, wie ja noch selbst zu Ende des Jahrhunderts, unter schon ungleich günstigeren Verhältnissen, die ausdauernde Gunst und Pflege, welche ihm zwei kunstsinnige Fürsten (Julius von Braun-

schweig und Moritz von Hessen) zu Theil werden liessen, für seine Entwicklung so gut wie wirkungslos blieben. Auch waren die Bildungszustände der damaligen Höfe der Aufnahme und Entwicklung des Dramas kaum günstiger, als die des Bürger- und Gelehrtenthums. Das Interesse der Fürsten des 16. Jahrhunderts war auf ernstere Dinge und ihre Neigungen auf greifbarere Genüsse gerichtet, als auf die Pflege und Wirkungen der Künste.

Sie theilten ihre Musse hauptsächlich in die Freuden der Jagd und die nicht selten an Völlerei streifenden Tafelgenüsse ein. Der Trunk war das allgemeine Laster der Zeit. In welchem Umfange, lässt sich aus einer Uebereinkunft erkennen, welche 1524 bei einem Gesellenstechen zu Heidelberg, wo manche Stimmen über die Gebrechen der Zeit sich hatten vernehmen lassen, von einer Anzahl wohlmeinender Fürsten zur Abhülfe derselben geschlossen wurde: „Jeder von ihnen — heisst es darin — Kurfürst oder Fürst, geistlich oder weltlich, sollte in eigener Person sich alles Gotteslästerns und alles Zutrinkens zu Ganz und Halb völlig enthalten, Jeder es auch seinen Amtleuten, Hofgesinde, Dienern und Unterthanen bei namhafter Strafe, desgleichen auch der Ritterschaft und den Landgesessenen in jedem Fürstenthum verbieten.“ Wie wenig dies aber im Ganzen gefruchtet hatte, geht aus den Memoiren des trinklustigen und naiven Junkers von Schweinichen hervor, der mit Genugthuung auf die vielen Hunderte von Räuschen zurückblickt, die er noch gegen Ende des Jahrhunderts an deutschen Höfen bestanden. „Auf diesem Ritte durchs Reich — heisst es einmal — habe ich viel Bekanntschaften und mit meinem Trinken einen grossen Namen gemacht, weil ich um diese Zeit sehr viel trinken konnte — so dass mir die Reise sehr erspriesslich bei vielen Leuten war, weil ich mich in allen ehrlichen Sachen gebrauchen liess, die an Fürstenhöfen

vorkommen, Trinken und andere Kurzweil“ — „da ich aber das Lob hatte, allemal der Letzte auf der Wahlstatt des Trinkgelages zu sein, wollte ich mir den Namen damals auch nicht nehmen lassen, weil ich wusste, dass von einem Hof an den andern meines Wohltrinkens wegen geschrieben wurde.“

Dass es auch in den sächsischen Landen an diesem Hange nicht fehlte, geht aus vielen Berichten der Zeit hervor. Hier mögen davon nur die Vorschriften Erwähnung finden, welche der kurfürstlich sächsische Hof für die vom Adel zu seinen Festen Geladenen erliess: „Sie sollen sich besonders des übermässigen Trunkes, daraus allerlei Unbescheidenheit erfolgt, enthalten, sollen dafür sorgen, dass keiner ihrer Leute in die fürstlichen Gemächer sich eindränge und gegen die dahin verordnete Guardy mit bösen, frechen, unnützen, nachtheiligen Worten sich nicht vernehmen lassen.“ Von nicht minderem Interesse sind in dieser Beziehung einzelne Bestimmungen der damaligen Hofordnung, unter denen besonders die bezeichnend ist, dass während der Tafel die Schlossthore geschlossen und die Schlüssel dem Kurfürsten gebracht werden sollten. Von den Unterhaltungsformen der höchsten Kreise giebt aber unter anderen eine Stelle im Lebenslaufe des Bartholomäus Sastrow, eines Agenten der Herzöge von Pommern, überraschenden Aufschluss, die ich einer Schilderung des kaiserlichen Zuges zum 1547er Reichstag in Augsburg entnehme. Hier heisst es von den dabei stattfindenden Banketten:

„Junge Fürsten legten sich wohl zu fürstlichen und gräflichen Damen, sonderlich von hohem adlichen Stande, auf den Boden, denn sie sitzen nicht auf Bänken oder Sesseln, sondern es werden köstliche Tapeten mitten ins Gemach gebreitet, worauf sie sich bequemlich setzen und sich strecken können, dort umhalsen, küssen und betasten sie sich.“

Mit dem ungeheuren Aufwande für Küche und Keller,

besonders bei festlichen Gelegenheiten, und dem wachsenden Luxus der Kleidung stand die ausserordentliche Einfachheit der Wohnungen und häuslichen Einrichtungen noch vielfach in einem charakteristischen Gegensatz. C. A. Müller giebt in seinen Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte hierfür als Beleg eine genaue Beschreibung der Wohnung von Georg I. Bruder, dem Herzog August. Man wird von ihr auf die Aermlichkeit derer der damaligen Dresdner Bürgerschaft schliessen können. Waren doch noch zu August des Starken Zeit hier fast alle Häuser von Holz. Erst 1559 war mit der Pflasterung der inneren Strassen begonnen worden, erst unter ihm fing man an, dieselben des Nachts zu beleuchten. Und doch mussten andererseits auch hier Luxus und Wohlleben schon jetzt in solchem Maasse um sich gegriffen haben, dass man wiederholt strenge Verordnungen dagegen erliess. Schon 1474 begegnen wir einer solchen, die gegen die böse Angewohnheit des ganzen und halben Zutrinkens gerichtet war; kurze Zeit später einer anderen, welche die Kleiderpracht bekämpfte. Allerdings bezweckten diese Verordnungen zugleich eine strenge Begrenzung der Vorrechte der Stände, und ein Erlass des Administrators von Sachsen, Herzogs Friedrich Wilhelm von Weimar, vom Jahre 1595 enthält die genauesten Vorschriften über den Umfang der Grenzen, in denen sich die verschiedenen bürgerlichen Stände in Bezug auf Kleidung und Ausrichtung von Festen zu halten hatten.

Zu diesen Festen gaben besonders die Hochzeiten, Taufen, Geburtstage, selbst die Leichenbegängnisse Anlass. Bei Hofe traten dazu die Besuche hoher Herrschaften und die Feier der Fastnacht, von der wir aus dem Jahre 1519 die erste Nachricht in Weck's Chronik von Dresden verzeichnet finden. Hier wie dort bildeten Gastmähler und Trinkgelage den eigentlichen Kern dieser Feste; sie krönten die übrigen Lustbarkeiten, wenn diese nicht bloss die Würze, den äusseren Schmuck derselben

abgaben. Bei Hofe bestanden diese Lustbarkeiten in Aufzügen und Schaugepränge, in Tanz und in ritterlichen Uebungen. Man ging dabei mehr darauf aus, durch eigene, das Lebensgefühl steigernde Betheiligung und Bethätigung die Schaulust Anderer, als die eigene zu befriedigen. Auch verlangte man nach einer gewissen Realität der dargestellten Vorgänge. Der Sinn für den reinen, künstlerischen Schein war noch wenig entwickelt. Die Jagd war die Hauptbelustigung der sächsischen Fürsten. Bei festlichen Gelegenheiten wurde auch sie wieder zum Schauspiel gemacht, so bei den Wasserjagden auf der Elbe, den Thierhetzen auf dem Schlosshofe oder dem Marktplatze. Oder es schlossen sich Aus- und Aufzüge, Mummereien, später auch allegorische Festspiele daran. Die vom Kurfürsten Moritz 1542 erbaute Moritzburg wurde in späterer Zeit vorzugsweise ein Mittelpunkt solcher Feste. — Andere Belustigungen hatten sich aus den ritterlichen Uebungen entwickelt. An die Stelle der Turniere (das letzte öffentliche war 1487 in Worms abgehalten worden) waren die Ringelrennen, Caroussels, die Lanzen- und Gesellenstechen getreten. Sie waren mit phantastisch-allegorischen Aufzügen und Mummereien verbunden, die einen immer glänzenderen und zuweilen auch wohl dramatischen Charakter annahmen und mit dem Namen von Inventionen bezeichnet wurden. Obschon ursprünglich nur bei diesen ritterlichen Spielen üblich, wurden sie später auch bei Gastmählern und im Tanzsaale angewendet, wie sie wohl überhaupt mit den Zwischenspielen und Entremets, welche im 13. Jahrhundert in Frankreich, Burgund und Flandern eine so grosse Rolle spielten, in Verbindung gestanden haben mögen. So wird schon bei den Vermählungsfeierlichkeiten des Prinzen Christian 1582 ein Fussturnier erwähnt, welches im grossen Saale des Schlosses abgehalten wurde, und bei den Kelterfesten Johann Georg I., dem Erbauer des Spitzhauses in der Hoflössnitz, welche in dem grossen

Presshause abgehalten wurden, fanden bei Illumination Bacchusaufzüge und Tänze statt, an welche die mehrere Hunderte von Zuschauern fassende Galerie dieses Hauses noch heute erinnert. Auch noch die ersten Singballete waren wohl kaum etwas Anderes als auf den Tanzsaal versetzte Inventionen.

Die mit den Caroussels verbundenen Darstellungen dieser Art blühten besonders unter Christian II. und Johann Georg I. Doch hatte schon Christian I. eine prächtige neue Rennbahn erbauen lassen. Der seit 1574 am sächsischen Hofe angestellte Architekt und Bildhauer Maria Nosseni (geb. 1545 zu Lugano, gest. 1620 in Dresden), der Erbauer der berühmten Begräbnisskapelle zu Freiberg, war auch mit der Veranstaltung von „Mumereyen, Tryumphen“ und diesen Inventionen betraut, die damals weithin in Ruf standen. Bei diesen allegorischen Spielen, welche durch einen in mehrere Rotten (Quadrilles) eingetheilten Trupp Reiter und vielen Nebenpersonen und einem sich immer steigernden Aufwande künstlicher, mechanischer Vorrichtungen dargestellt wurden, spielten die Narren eine hervortretende Rolle. Sie hüpften und sprangen mit lächerlichen Geberden um die Reiter herum, die sich mit ihnen an Zahl überboten. So hatte ein gewisser Max Walther bei einem 1482 abgehaltenen Turnier 15 Narren in seinem Gefolge.

Narren, Närrinnen, sowie Zwerge gehörten überhaupt zu den bevorzugten Unterhaltungsmitteln der damaligen Höfe. Man gab sich oft grosse Mühe, deren in Dienst zu bekommen. Die Correspondenz der Fürsten und Fürstinnen dieser Zeit ist davon voll. So bittet die Gräfin von Leuchtenberg den Herzog Albrecht von Preussen um einen Zwerg und fügt die Versicherung bei, dass sie ihn wie ihr eigenes Kind halten wolle. Der Herzog Erich II. von Braunschweig erwiedert auf eine ähnliche Bitte, „als das E. L. um einen Zwerg und eine Zwergin bitten, so sollen E. L. uns glauben, dass wir jetzo vielfältig durch

unsre Herrn und Freunde um solche Zwerge angesucht werden, darob wir E. L. zu diesemal derselben nicht vertrösten mögen, wollen uns aber doch befleissigen, ob ein solcher Zwerg und eine Zwergin an uns bringen und E. L. freundlich damit willfahren können.“ Diese Vorliebe dauerte fast durch das ganze 17. Jahrhundert noch an. Im Jahre 1617 gab es am sächsischen Hofe noch drei Zwerge, drei Narren und zwei „kurzweilige Räthe“, und nach einem Berichte aus dem Jahre 1668 sollen sich bei einer Abendmahlzeit beim Kurprinzen zwei Hofnärrinnen entzweit haben und einander in die Haare gerathen sein, wodurch den Anwesenden „ein lustiges Spektakel bereitet wurde“. Man kann hieraus schliessen, von welcher Art die von ihnen erwartete Kurzweil zu Zeiten war. Sie mögen nur selten die munteren, poetisch gestimmten Bursche gewesen sein, die uns Shakespeare veranschaulicht hat, sondern wohl meist eben so tief wie der spätere Narr der Bühne, der Hanswurst, unter ihnen gestanden haben. Gewiss bestand zwischen beiden auch ein inneres Verhältniss. Drängte sich dieser doch mit derselben lustigen vorlauten Frechheit in die Handlung der ernsteren Spiele, wie der Narr in die Gespräche und an die Tafeln der Grossen und Vornehmen. Beide leiteten das Recht dazu aus nichts Anderem, als aus der geduldeten Stellung ab, die ihnen die Heiterkeit gab, welche sie zu erregen und zu unterhalten verstanden. Daher der Hanswurst Prehäuser, als ihn der berühmte Stranitzky in Wien, vom Publicum Abschied nehmend, als seinen Nachfolger empfahl, die Stille, die hierauf folgte, nicht schicklicher zu unterbrechen wusste, als indem er sich plötzlich auf beide Kniee niederwarf und mit rührend komischer Geberde bat: „Meine Herren, ich bitte Sie um Gotteswillen, lachen Sie doch über mich!“ Denn in der That gab ihm dieses Lachen den Freibrief, sich fortan Alles erlauben zu dürfen. Auch mag hier darauf hingewiesen werden, dass der gleichzeitige berühmte Theaterdirector und Hans-

wurst Leppert früher mit zu dem lustigen Narrenkleeblatte Friedrich August I. gehörte.

Obschon sich durch die Belustigungen der Höfe mannigfache Elemente des Theatralischen zogen, das durch die Pritschmeister vertreten wurde, die damals überhaupt für die poetischen Bedürfnisse der Höfe zu sorgen hatten, so fehlt es zur Zeit doch an jedem sicheren Nachweise, dass in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkliche dramatische Spiele am kurfürstlichen Hofe zu Dresden stattfanden. Ja, was das Fastnachtsspiel ins Besondere betrifft, so ist es selbst zweifelhaft, ob es bis dahin in Sachsen überhaupt grössere Verbreitung gefunden. Nur dürftige Spuren sprechen dafür. So erwähnt der Rector Daniel Richter in einer bis zum Jahre 1505 hinabreichenden Geschichte der Zittauer Spiele eines in diesem Jahre zur Fastnacht von den Kinderlehrern aufgeführten: „Die Bratwurst und der Hering" betitelten Stückes. Und welchen Antheil die sächsischen Kurfürsten auch an der Schulcomödie nahmen, so ist uns doch erst aus dem Jahre 1599 ein Beispiel bekannt, dass auch sie zuweilen an den kurfürstlich sächsischen Hof in Dresden gezogen wurde, wogegen sich Joichim Greff schon in der Widmung seines Abraham berühmt, mehrere seiner Tragödien vor Johann Friedrich zu Sachsen zur Aufführung gebracht zu haben.

Wie ungünstig aber auch immer die Verhältnisse für die Entwicklung des Dramas in Deutschland überall lagen, so würde ein grosses Talent sie doch zu überwinden gewusst haben. Ein Blick auf Hans Sachs, welcher doch immer nur ein mittelmässig beanlagter Dichter war, würde dies allein schon beweisen. Was aber hat das Genie eines Luther in seiner Bibelübersetzung nicht aus der so ganz in Rohheit und Unbeholfenheit versunkenen deutschen Sprache zu machen vermocht, in der er der Nation Alles erschloss, was in dem Geiste des Volkes, in dessen Gemüth und Herzen Grosses, Starkes

und Inniges schlummerte. Und doch wie so fast ganz ohne Nachfolge oder doch ohne Fortschritt blieben diese Beispiele für lange, so dass (wenn wir das Kirchenlied ausnehmen) die deutschen Dichter fast um ein Jahrhundert später noch keine näherliegende, höhere Aufgabe kannten, als die deutsche Sprache zu reinigen und zu läutern und ihre Formen zu höherer Entwicklung zu bringen.

Gewiss also ist es neben der allgemeinen Gesunkenheit der Sitten, der Bildung, des Geschmacks und der Sprache: der andauernde Mangel an wahrhaft bedeutenden dramatischen Talenten, woraus sich die lange verkümmerte und verzögerte Entwicklung des deutschen Dramas allein schon hinreichend erklärt. Gleichwohl hat man noch immer nach anderen Gründen dafür gesucht und dieselben unter Anderem in dem Einflusse der Reformation zu finden geglaubt. Einen bestimmenden Einfluss hat diese auch sicherlich auf sie ausgeübt. Er ist aber weder ausschliesslich ein hemmender, noch, soweit er ein hemmender war, nur ein feindlicher oder nachtheiliger gewesen. Das letzte vermochte er überhaupt bloss zu sein, weil das Drama in Deutschland noch keine Widerstandskraft, kein wahres inneres Leben besass.

Dies lässt sich vor Allem an den alten kirchlichen Spielen beobachten. Allerdings verschwanden sie bei Einführung der Reformation in den protestantischen Ländern, doch nur, weil sie ohnedies schon im Sinken begriffen waren; daher sie nun auch zugleich in den katholischen Ländern mehr und mehr in den Hintergrund traten und ihr Gebiet verengten. So findet sich schon seit 1524 in Dresden keine Nachricht mehr von den hier üblichen Johannisspielen, und die Freiberger Spiele, die regelmässig alle sieben Jahre stattfanden, wurden schon seit 1523 nicht mehr wiederholt. Die Entwicklung des volksthümlichen Schauspiels erlitt hierdurch aber

keine Einbusse! Wir sehen die kirchliche Bewegung sich vielmehr desselben bemächtigen, der Moralitäten sowohl, wie der Fastnachtsspiele, und ihre Polemik in sie hineintragen. Es bot dies sogar den latinisirenden Bestrebungen der mit der Reformation so eng verbündeten Humanisten ein Gegengewicht, da man sich der grösseren Verbreitung und allgemeineren Wirkung wegen der deutschen Sprache zu diesen Spielen bediente, die ihren Sitz in der Schweiz hatten und sich von da den Rhein herab nach Mitteldeutschland verbreiteten. Während nun diese protestantischen Schauspiele zuweilen die Formen der alten Mysterienspiele ergriffen (wie dies z. B. in einem 1600 vor Christian II. in Torgau gespielten Stück eines Magister Andreas Hartmann: „Vom Zuestande im Himmel vund inn der Höllen" geschah),[1] entstanden in den süddeutschen katholischen Ländern unter dem Einflusse der über die Niederlande einwandernden spanischen Autos und des in Italien entstandenen Decorationsprunkes die sogenannten Jesuitenspiele, welche besonders in Wien zu grosser Bedeutung kamen.[2]

Ungleich entschiedener, als in Deutschland wurde

[1] Dasselbe umfasste nicht weniger als 107 in acht verschiedene Gruppen vertheilte Personen, worüber man das Nähere bei Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters" etc. nachlesen kann. — Ausser von diesem Spiele wissen wir von keiner weiteren Aufführung einer Schulcomödie am Hofe zu Dresden. Wohl aber wurden 1604 und 1612 zwei Schauspiele eines gewissen Andrea Cotta vor der Wittwe Christian I., der Kurfürstin Sophie, auf dem Schlosse zu Colditz aufgeführt. Es ist aber wohl kein Zweifel, dass der Dresdner Hof ebenso wie in Leipzig, auch zuweilen in Dresden den öffentlichen Schulcomödien beigewohnt haben mag.

[2] Die Jesuitenspiele gingen von Wien aus, welches der vorzüglichste Sitz derselben blieb. Sie erreichten ihren Gipfel in den sogenannten Ludi Caesarii, d. i. denjenigen Vorstellungen, welche bei den hohen Familienfesten der kaiserlichen Familie stattfanden. Sie wurden immer in lateinischer Sprache gespielt. Ein deutsches Argumentum (Inhaltsbeschreibung) ging ihnen voraus. Mit der Auflösung des Jesuitenordens 1773 gingen auch diese Spiele zu Ende.

das Drama in England in die Kämpfe der kirchlichen Bewegung gerissen. Aber trotz der wiederholten Anfechtungen, ja Unterbrechungen, welche hier die Vorstellungen der Theater erfuhren, entwickelte es sich bei den immer stärker hervortretenden Talenten der Dichter und der damit wachsenden Lust des Volks an theatralischen Aufführungen gerade jetzt zu einer in keinem Lande wieder erreichten Blüthe und Höhe. Und wenn es auch später diesen Kämpfen erlag, so geschah es doch nur, weil diejenige Partei, auf die es sich stützte, ebenfalls unterging.

Gewiss hat es auch in Deutschland gleich bei Beginn der Reformation nicht an Stimmen gefehlt, welche gegen Schauspiel und theatralische Lustbarkeit eiferten. Doch waren diese theils nicht verbreitet genug, um immer aufs Neue den Angriff herauszufordern, theils fanden sie hier in den, die lateinische Schulcomödie fördernden Humanisten noch eine Stütze. Das Entscheidende war aber doch, dass auch diejenige Stimme mit für sie eintrat, die damals in geistigen Dingen für den grössten Theil Deutschlands die höchste und maassgebende Autorität war. Wie der Humanismus der bahnbrechende Vorkämpfer und Bundesgenosse der Reformation, so war auch Luther wieder der Förderer der humanistischen Bestrebungen — ein Verhältniss, das in der Verbindung und Freundschaft des Letzteren mit Melanchthon einen gleichsam symbolischen Ausdruck empfing. Auch er hielt die lateinische Schulcomödie für ein vorzügliches Mittel, das Erlernen der lateinischen Sprache und die allgemeine Weltbildung der Schüler zu fördern. Es geht dies unter Anderem aus dem Bescheide hervor, den er dem D. Cellarius, der ihn in dieser Sache um Rath fragte, gab: „Comödien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren; erstlich, dass sie sich üben in der lateinischen Sprache, zum andern, dass in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalt und fürgestellt werden solche Personen, dadurch die Leut unterrichtet und ein

Jglicher seines Ampts und Standes erinnert und vermahnt werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen gebühre, wohl anstehe und was er thun solle, ja es wird darinnen fürgehalten und für die Augen gestellet, wie sich Jglicher in seinem Stande halten soll in äusserlichem Wandel, wie in einem Spiegel.“ Selbst noch die Ausschweifungen dieser Spiele hinderten ihn nicht, sie zu befürworten: „Christen — heisst es ein ander Mal — sollen Comödien nicht ganz und gar fliehen darum, dass bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht lesen dürfte.“ Gewiss konnte er hiermit dem Missbrauche der Bühne entfernt nicht das Wort reden wollen, denn wenn er auch nicht der Meinung war, „dass durchs Evangelion sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche furgeben“ — so wollte der bei aller Frömmigkeit lebensfreudige Mann doch „alle Künste gern sehen im Dienste dess, der sie geben und geschaffen hat“.

Wenn Luther's Einfluss sich überhaupt nur darauf beschränkt hätte, die römischen Dramen und die lateinische Schulcomödie zu empfehlen, so würde er die Entwicklung des nationalen Dramas gleichwohl nur unterbunden haben. Wie hätte dies aber von dem Manne erwartet werden sollen, welcher Gott dafür dankt, „dass er ihn in deutscher Zunge hören und finden“ könne, wie man ihn vorher nicht gefunden weder in lateinischer, griechischer, noch hebräischer Zunge, von ihm, der den dichterischen Geist seiner Muttersprache erst wieder aufs Neue entband und der nationalen Dichtung im protestantischen Kirchenliede eine ganz neue Bahn eröffnete? In der That hören wir ihn denn auch dem Drama nicht nur die deutsche Sprache, sondern auch einen besonderen Inhalt empfehlen, indem er anrieth, die Schüler das Leben Christi sowohl in lateinischer, wie in deutscher Sprache spielen zu lassen. Auch sonst weist er noch auf brauchbare Stoffe dafür hin. Wie es denn in der Vor-

rede zu Buch Judith heisst: „Und mag sein, dass sie solch Gedicht gespielet, wie man bei uns die Passio spielt und andre Heiligen Geschicht, damit sie ihr Volk und die Jugend lehreten, als in einem gemeinen Bilde oder Spiele Gott vertrauen, fromm sein und alle Hülfe und Trost von Gott hoffen in allen Nöthen.“ Und zu Tobias: „Und ist zu vermuthen, dass solcher schöner Gedicht und Spiel bei den Juden viel gewest sind, der sie sich auf ihre Feste und Sabbath geübt und der Jugend also mit Lust, Gottes Wort und Werke eingebildet haben.“ Ja, er lobt die Griechen darum, falls sie, wie er glauben möchte, ihre Tragödien diesen Spielen nachgeahmt haben sollten.

Dies liessen sich nun, besonders in sächsischen Landen, die Geistlichen, Rectoren und Schullehrer nicht umsonst gesagt sein, wie sich aus den Vorreden der meisten der biblischen Schauspiele ersehen lässt, die, als eine besondere Abzweigung der lateinischen Schulcomödie, jetzt in ungeheurer Menge in deutscher Sprache entstanden. Fast alle berufen sie sich ausdrücklich auf jene Zeugnisse des grossen Reformators. Dieser zwar unmittelbar nur auf die Schulcomödie gerichtete Einfluss desselben ist aber darum ein weittragender, weil (wie sich zeigen wird) gerade aus dieser letzteren das neuere Drama, sowie die eigentliche deutsche Schauspielkunst, wennschon mit unter fremdem Einflusse, hervorgehen sollte, wobei nicht geleugnet werden kann, dass Luther durch die Art seiner Befürwortung zugleich mit den Grund zu der moralisirenden und lehrhaften Nützlichkeitsrichtung des deutschen Dramas legte, welche eine wahrhaft künstlerische Entwicklung und Ausbildung desselben vielfach gehemmt hat.

Doch auch noch eines anderen, freilich weder beabsichtigten, noch bewussten Einflusses Luther's und der Reformation auf die Entwicklung des Dramas in Deutschland, haben wir hier zu gedenken. Er fällt mit demjenigen zusammen, welchen sie beide auf die Musik ausübten, für die die Verhältnisse freilich um Vieles

glücklicher lagen. Seit die Melodie aus den Fesseln der Prosodie befreit worden war, hatte sich die Musik allmälig zu einer selbstständigen, ganz allgemeingültigen Sprache ausgebildet, deren Form und Ausdruck man unabhängig von der Verschiedenheit der nationalen Wortsprachen in sich aufnehmen und nachahmen, denen man ganz neue Texte unterlegen und anpassen konnte. Dass die altitalienischen Kirchengesänge ihrer Natur nach nur denjenigen Empfindungsinhalt zum Ausdrucke brachten, welcher der ganzen christlichen Welt gemeinsam war, musste ihrer Verbreitung ebenso förderlich werden, wie der neuerdings herrschend gewordenen niederländischen Schule, dass sie die musikalische Form mehr, als den Empfindungsausdruck berücksichtigte. Dem National-Individuellen, dem specifisch Volksthümlichen des Empfindens stand ja das Volkslied noch offen. Auch in Deutschland gewann es in diesem, trotz der Rohheit und Ungelenkigheit der Sprache, eine Kraft und Tiefe des Ausdrucks, dass Luther mit Recht sagen konnte: „Die Noten machen den Text erst lebendig.“ Erklärt sich schon hieraus die leichtere Aufnahme und unmittelbare Wirkungsfähigkeit, welche die fremde Musik vor der fremden Dichtung in Deutschland voraus hatte, so liegt der Grund ihrer allgemeinen Verbreitung noch überdies in ihrer innigen Verbindung mit dem Gottesdienste, welche ihr die Förderung der Geistlichkeit, Fürsten und Höfe zu Theil werden liess. Fast alle bedeutenderen Fürsten der Zeit hielten sich Kapellen oder, weil die Vocalmusik darin Hauptsache war, Cantoreien. Doch begann auch schon jetzt die Virtuosität der Instrumentisten Aufnahme zu finden. Gesang und Musik fehlten bei keinem Feste.

Auch in Luther's Leben hatte dieselbe schon immer eine bedeutende Rolle gespielt. Sie war es vorzüglich, die ihm als Currentschüler die Theilnahme der Wittwe Kotta gewonnen und es ihm möglich gemacht hatte, sich

den gelehrten Studien zu widmen. Sie bildete später den Schmuck seines häuslichen Lebens und wurde ihm endlich zum Trost in Trübsal und Schmerz. Sie war ihm die höchste von allen Künsten, „eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie". Er wollte sich „seiner geringen Musik nicht um was Grosses verzeihen". Ja, einen Schulmeister, welcher nicht singen konnte, sah er nicht an. Er war mit den Werken der bedeutendsten Meister der Zeit, eines Josquino de Prés und Pierre de la Rue, völlig vertraut. Mit dem berühmten Kapellmeister Senffl, dessen Motetten damals an allen Höfen gespielt wurden, stand er in Briefwechsel, und mit dem kurfürstlich sächsischen Kapellmeister Rupff und dem kurfürstlich sächsischen Sängermeister Johann Walther in innigstem musikalischen Verkehr. Er spielte selber die Laute, sang und componirte zugleich. Der neu entstandenen Kirche einen entsprechenden Cultus zu geben, dem römischen Gottesdienste, den er um seinen Gesang beneidete, etwas Aehnliches gegenüberzustellen, war sein eifrigstes Bemühen. Friedrich der Weise hatte ihm zu diesem Zwecke seine Torgauer Cantorei zur Verfügung gestellt, und in Gemeinschaft mit Rupff und Walther suchte er den Hymnenschatz des Antiphonars und das weltliche Volkslied dafür fruchtbar zu machen. Er wurde der Gründer des volksthümlichen evangelischen Kirchengesanges.

Als aber nach Friedrich's Tode die kurfürstliche Cantorei eingezogen wurde, an deren Spitze damals, nach Rupff's Tode, Johann Walther stand, sprach er sich in seiner energischen Weise hiergegen aus: „Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musica ersparet, indess verthut man unnütz 30,000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den grossen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun." Da dies aber nichts fruchtete, rief

er unter Johann Walther's Leitung den ersten freiwilligen Gesangverein, die Torgauer Cantoreigesellschaft, ins Leben, welche das Vorbild für verschiedene andere Vereine wurde, die nun alsbald in sächsischen Städten entstanden.

Da Walther auf dem Titel seines „Teutsch Geistlichen Gesangbüchleins“ vom Jahre 1544 als „Kurfürstlicher von Sachsen Sängermeister“ bezeichnet wird und, wie v. Langenn in seiner Geschichte des Kurfürsten Moritz angiebt, Walther bei seiner Berufung nach Dresden die Sänger und Singknaben sämmtlich von Torgau mitgebracht haben soll, so scheint es fast, dass Kurfürst Johann Friedrich den Gedanken Luther's noch selbst wieder aufgenommen und die Cantorei wieder hergestellt habe. Daher es zweifelhaft ist, ob Kurfürst Moritz bei Gründung seiner kurfürstlichen Cantorei in Dresden (zwei Jahre nach Luther's Tode), an deren Spitze er ebenfalls wieder jenen vertrauten Freund und Mitarbeiter des grossen Reformators, Johann Walther, als Kapellmeister stellte, das Torgauer Institut nur umgestaltet oder aus freier Initiative jenen Gedanken Luther's ergriffen und die Cantorei neu wiederhergestellt hat. Jedenfalls stellt sich in der Person Walther's eine Verbindung derselben mit jener von Luther ins Leben gerufenen Torgauer Cantoreigesellschaft und ein Repräsentant der Luther'schen musikalisch reformatorischen Ideen dar. Aus dieser 1548 gegründeten kurfürstlichen Cantorei zu Dresden ging, wie ich nun darzustellen habe, nicht nur die heutige Königlich Sächsische Kapelle, sondern unter Hinzutritt der hierzu nöthigen anderen Elemente das ganze heutige Königlich Sächsische Hoftheater hervor.

Wie es keineswegs zufällig ist, dass sich in Deutschland die Musik eher als die Dichtkunst entwickelte, so wirkte auch Alles zusammen, dass die Oper hier früher, als das recitirende Drama zur Blüthe kam, und ich werde zunächst zu zeigen haben, welchen hervorragenden Antheil hieran jene Schöpfung des kursächsischen Hofes gehabt.

---

# Die erste deutsche Oper am Sächsischen Hofe.

**Gründung der kurfürstlich sächs. Kapelle. — Kapellmeister Heinrich Schütz. — Entstehung der Oper. — Die „Dafne" des Martin Opitz. — Erste Blüthe der Kapelle. — Verfall derselben im dreissigjährigen Krieg. — Entstehung einer kurprinzlichen neben der wiederhergestellten kurfürstlichen Kapelle.**

Die vom Kurfürsten Moritz von Sachsen, dem ersten der Albertinischen Linie, gegründete Cantorei, die sich zur heutigen Königlich Sächsischen Kapelle entwickelt hat, bildet zugleich das Stamminstitut, aus welchem das ganze heutige Königlich Sächsische Hoftheater hervorging. Der Tag, an welchem Kurfürst Moritz seine Cantoreiordnung von Torgau erliess, der 22. September 1548, darf als ihr Stiftungstag angesehen werden. Gleich dem übrigen Hofstaate war auch sie dem kurfürstlichen Hofmarschallamte unterstellt — eine Einrichtung, welche erst unter Friedrich August I. eine Aenderung erfuhr. Schon der Name des Instituts lässt erkennen, dass es ursprünglich (mit Ausnahme des Organisten) nur aus Sängern bestand, und auch noch die später gebräuchlich werdende Bezeichnung „Kapelle" beweist, dass es hauptsächlich für den Dienst der Kirche bestimmt war.

Das Institut bestand ursprünglich aus zehn erwachsenen Sängern und neun Knaben, welche Discant sangen, mit Johann Walther, dem Freunde Luther's, an der Spitze, zusammen aus 21 Personen, lauter Deutschen, mit einem Aufwande von nur 640 Gulden jährlich.

Die Instrumentalmusik hatte damals noch keine selbstständige Bedeutung. Als Begleitung diente sie fast

ausschliesslich der Tonverstärkung der Stimmen; wo sie allein wirkte, wurde der Gesang auf das Instrument übertragen. In dieser Form war sie jedoch schon in Aufnahme gekommen. Man hatte Saiten- und Blasinstrumente (Harpfen, Psalter, Hackbretter, grosse und kleine Geigen, Schalmeien, Pfeifen, Flöten, Oboen, Hörner und Zinken). Die Laute war für die Hausmusik am beliebtesten, das Clavier noch in den Anfängen seiner Entwicklung. Seit der Erfindung des Orgelpedals bediente man sich ganz allgemein dieses Instrumentes zur Begleitung des Kirchengesanges. Bei ausserordentlichen Gelegenheiten traten Trompeten und Pauken hinzu. In Sachsen gehörten dieselben damals zum Heerdienste, und hätte man andere Instrumente hier noch heranziehen wollen, so würde man sie nur den Zünften der Thürmer und Stadtpfeifer haben entnehmen können.

Diese Verhältnisse sollten jedoch bald eine Veränderung erfahren. Obgleich mit grossen politischen Entwürfen beschäftigt, mit ernsten Regierungsarbeiten überhäuft, behielt Kurfürst Moritz doch Sinn und Zeit für glänzende Lustbarkeiten und Feste. Was er an den pracht- und kunstliebenden Höfen des Kaisers und des Kurfürsten von Baiern gehört und gesehen, wünschte er nun auch bei seiner Hofhaltung einzuführen. Es fehlt nicht an einzelnen Nachrichten darüber. Für den mir vorliegenden Zweck am wichtigsten ist jedoch ein in Langenn's Geschichte des Kurfürsten Moritz mitgetheilter Bericht über die im Jahre 1553 zur Feier des Carnevals abgehaltenen Festlichkeiten, welcher dem Archive des Königlich Sächsischen Hofmarschallamtes entnommen ist. Hier wird erwähnt, dass auch die kurfürstliche Cantorei dabei thätig war „mit der welschen Musica und Instrumenten“, welche letztere grosses Aufsehen erregten.

Es ist also sicher, dass schon unter Kurfürst Moritz die Kapelle eine Erweiterung durch die Aufnahme von Instrumentisten, und zwar von italienischen, erhielt.

Möglich sogar, dass gerade hierdurch jene Unordnungen entstanden, auf welche sich kurz darauf die von Kurfürst August nach seinem Regierungsantritte (1555) erlassene neue Cantoreiordnung bezieht, zumal der bereits greise Johann Walther wohl überhaupt nicht mehr fähig sein mochte, die von der ersten Cantoreiordnung vorgeschriebene streng-sittliche Zucht überall aufrecht zu erhalten; die gleichzeitige Pensionirung desselben scheint so etwas anzudeuten. Die Kapelle blieb zwar eine Dependenz des Hofmarschallamtes, doch erhielt sie zur Vertretung ihrer besonderen Interessen noch einen Curator in der Person des kurf. Leibarztes Dr. Joh. Neefe — ein Amt, welches sehr bald auf den jeweiligen ersten Hofprediger, zunächst auf M. Christ. Schütz übertragen wurde. Hofmarschall war von 1560 an Heinr. von Starschädel, welchem schon 1566 Heinr. von Schönberg folgte. Nach einem Verzeichnisse vom Jahre 1555 bestand die Kapelle, an deren Spitze jetzt der verdienstvolle Matthias de Maistre gestellt worden war, aus 20 Sängern (darunter 6 Niederländer), 13 Kapellknaben und 3 Organisten mit einem Aufwande von 1663 Gulden jährlich für Gehalte und 530 Gulden für allgemeine Ausgaben, sowie aus noch 7 welschen Instrumentisten mit einem Gehaltsaufwande von zusammen 1428 Gulden — eine beträchtliche Zunahme, die aber, nach dem Vorausgeschickten, wohl schon von Kurfürst Moritz herrühren mochte. Es ergiebt sich daraus, dass sich fast unmittelbar nach dem Entstehen des Instituts die Keime für die Entwicklung einer weltlichen Kunst neben der kirchlichen, so wie zu dem Gegensatze von deutscher und italienischer Kunst an dasselbe ansetzten. Es hing dies ohne Zweifel mit dem ausserordentlichen Aufschwunge zusammen, welchen die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik, in der letzten Zeit in Italien, das jetzt gewissermaassen der Sitz der alten niederländischen Musik war, genommen hatte. Dies spricht sich auch in der Werthschätzung aus, welche

niederländische und italienische Künstler genossen. Während Walther nur 74 Gulden bezogen hatte, erhielt de Maistre einen Gehalt von 240 Gulden, und während der eines deutschen Sängers noch jetzt zwischen nur 29 und 35 Gulden schwankte, erhielten die Niederländer 101—120, die welschen Instrumentisten aber sogar 132—246 Gulden. Unter ihnen befanden sich auch die Maler Tola und der als Zinkenbläser und Componist berühmte Antonius Scandellus, ein Schüler Willaert's, welcher nachmals Kapellmeister wurde (1568—80).

Lange schon hatten die Niederländer sich Ansehen und Ruhm in der Musik erworben. Ihre Kunst breitete sich bald über Frankreich und von da über Italien aus. Sie erreichte hier ihren Gipfel und Ausgang in Orlando Lasso, welcher einige Zeit als Kapellmeister am Lateran gewirkt hatte und nach mancherlei Schicksalen 1562 eine Berufung von Albrecht von Baiern nach München erhielt. Inzwischen hatte sich unter dem Einflusse dieser Kunst in Italien die sogenannte venetianische und römische Schule gebildet. Die erste ging von Hadrian Willaert (geb. 1489) aus, der 1515 aus den Niederlanden nach Rom kam und 1527 die Kapellmeisterstelle von San Marco empfing. — Der Schöpfer der römischen Schule war Palästrina, der seit 1551 in Rom wirkte. Neben diesen beiden ganz kirchlichen und unter fremdem Einflusse entstandenen Schulen hatte sich noch eine dritte, ganz nationale und weltliche aus dem Volksliede (den Frottole's und Villanella's) entwickelt, welche zunächst das Madrigal pflegte und ihren Sitz in dem heitern Neapel hatte, wo sie bereits unter Ferdinand von Aragonien blühte. Sie war es hauptsächlich, welche später den strengen Kirchenstyl in den Opernstyl auflösen sollte.

Die sächsische Kapelle nahm unter Kurfürst August einen erstaunenswürdigen Aufschwung, wofür, wie Fürstenau sagt, schon die einzige Thatsache spricht, dass man

daran denken konnte, die um 1580 wieder erledigte Kapellmeisterstelle mit keinem Geringeren als jenem Orlando Lasso zu besetzen, der sich jedoch von München nicht trennen wollte und den Niederländer Jacobus Reynart empfahl. Die Wahl fiel jedoch auf Giov. Batt. Pinelli aus Genua, welcher sich der Empfehlung Kaiser Rudolph II. erfreute, zumal ihn die schon bei dieser Gelegenheit ausbrechenden Reibungen zwischen Deutschen und Italienern unterstützten. Diese Empfehlung bewährte sich jedoch nicht, so dass Pinelli wegen übler Aufführung schon 1586 wieder entlassen wurde. An seine Stelle trat in Georg Förster aufs Neue ein Deutscher. — Beim Regierungsantritt Christian I. war das Verhältniss zwischen Sängern und Instrumentisten ein wesentlich anderes. Sie hielten sich beide jetzt völlig die Waage. Ausser Michael Rogier, der inzwischen Kapellmeister geworden war, bestand die Kapelle aus 15 Sängern und 8 Kapellknaben mit einem Aufwande von 2622 Gulden gegen 19 Instrumentisten mit einem Aufwande von 3071 Gulden. Unter den beiden Christianen vermochte sich ein rechtes Kunstleben jedoch nicht zu entwickeln. Während der Minderjährigkeit Christian II. führte der Administrator Friedrich Wilhelm von Weimar sogar grosse Einschränkungen ein, und obschon nach der Regierungsübernahme dieses Fürsten die Zahlen der Kapellisten und des Budgets die höchsten früheren Ziffern noch überstiegen, so wollte es doch zu einem rechten Aufschwung nicht kommen. Es fehlte hierzu an der geeigneten leitenden Kraft. An der Spitze des Hofstaates stand unter Christian I. Hans Wolf von Schönberg, unter Christian II. Christoph von Loss. Curatoren der Kapelle waren von 1574—94 der Hofprediger Dr. Mart. Myrus, von 1594—1610 der Hofprediger Dr. Polyc. Leyser, welchem Oberhofprediger Dr. Matthias Hoë von Hoënegg folgte. Bemerkt mag noch werden, dass aus dem Jahre 1586 ein Anstellungs-

decret von fünf englischen Instrumentisten[1] vorliegt, auf das ich an anderer Stelle zurückkomme, und in einem Verzeichnisse des Jahres 1606 zum ersten Male französische Instrumentisten aufgeführt werden.

Unter Johann Georg I., der 1611 an die Regierung kam, sollte sich die Kapelle zu neuem Glanze entfalten. An der Spitze des Hofes standen nacheinander Hans Georg von Osterhausen, Dietrich von Taube (1638) und Oberhofmarschall Heinrich von Taube (1640). Hoë von Hoënegg blieb bis 1645 Curator der Kapelle, ihm folgte Oberhofprediger Dr. Jacob Weller (1645—1664). Der Kurfürst, mehr vergnügungslustig als kunstsinnig, hatte das Glück, in Heinrich Schütz einen Mann zu gewinnen und an die Spitze seiner Kapelle zu stellen, von welchem die ganze Entwicklung der deutschen Musik ausgehen sollte. Derselbe hat uns in einer kurzen Selbstbiographie, die er dem Kurfürsten bei dieser Gelegenheit vorlegen musste, einen Einblick in sein eben so anspruchsloses, wie von der echtesten Kunstbegeisterung erfülltes Gemüth gestattet. Im Jahre 1585 am 5. October zu Köstritz im Voigtlande geboren, trat Heinrich Schütz mit 13 Jahren als Sänger in die Kapelle des kunstsinnigen Landgrafen Moritz von Hessen ein, wobei er jedoch eine gute Schulbildung genoss. Nachdem er seine schöne Discantstimme verloren, wandte er sich ausschliesslich wieder den Studien zu und bezog die Universität Marpurg „in willens — wie es bei ihm heisst — meine, ausser der music anderweit ziemlicher mahsen

[1] Englische Instrumentisten waren damals an deutschen Höfen beliebt. Blühte um diese Zeit doch auch in England die Musik, besonders das aus dem Volksliede entwickelte reizende Madrigal. Schon Richard III. liess, nach Tyrannenart, Sänger gewaltsam in seinem Reiche ausheben. Seitdem fehlte es am englischen Hofe nie an Musikern. Auch die grausame Marie hatte eine Vorliebe für sanfte, schmelzende Töne und Elisabeth spielte selbst die Laute und das Virginal.

angefangene studia daselbst fortzustellen, eine gewisse profession mir dazu zu erwählen, umb der mahl einst einen ehrlichen gradum darinnen zu erlangen. Es wurde aber solcher mein Vorsatz (sonder Zweifel aus Schickung Gottes) mir bald verrücket, indem nämblich Herr Landgraf Moritz einsten nach Marpurgk kam (welcher die Zeit über, als an seinem Hofe ich für einen Kapell Knaben' mich gebrauchen lassen, vielleicht vermerket haben mochte, ob zu der music ich von Natur etwas geschickt wäre) und nachfolgenden Vorschlag mir thun liess" — den Vorschlag nämlich, auf seine Kosten zu weiterer Ausbildung nach Venedig in die Lehre des berühmten, aber bereits alten Meisters Gabrieli zu gehen, den er bereitwilligst annahm, „ob zwar in meiner Dahinkunft (nachdem bei meinem Lehrherrn ich mich in etwas weniges aufgehalten) ich die Wichtigkeit und Schwere des mir fürgenommenen Studio der Music und Composition und hierin auch noch einen wenig gegründeten schlechten Anfang bald vermerket, undt ich mich daher sehr geärgert gehabt, das von denen auf den deutschen Universitäten gebräuchlichen und von mir allezeit ziemlich weit gebrachten studiis ich mich abgewendet, habe ich mich nichtsdestoweniger zu gedult bequemen, und denjenigen worumb ich dahin gekommen war, obliegen müssen" — „da ich's denn mit göttlicher Hülfe sonder Ruhm so weit gebracht habe, das nach dreyen Jahren ich mein erstes musikalisches Werklein, in italienischer Sprache, mit sonderbarem Lobe, der damals fürnembsten musicorum zu Venedig daselbst habe drucken lassen" (sein Buch über fünfstimmige Madrigale). Schütz, von Gabrieli und anderen Musikern „ermahnt und angefrischt", blieb noch ein Jahr in Venedig, wo er noch seinem Meister die Augen zudrücken konnte, um dann nach Deutschland zurückzukehren (1613). Hier beschloss er mit seinen „in der Musik nunmehr gelegten guten Fundamenten noch etliche Jahre zurück und sich mit selbigen

gleichsam verborgen zu halten", bis er sie „noch etwas weiter excoliret" habe. „Es schuf es aber Gott der Allmächtige — fährt er hier fort — (der mich sonder Zweifel zu der Profession der Music von Mutterleibe an abgesondert gehabt) dass Anno 1614 (weiss nicht, ob vielleicht durch Herrn Christoph's von Loos angeben) ich anhero nach Dresden zur Aufwartung bei den damals bevorstehenden Kindtaufen Herzogen Augusti, itzigen Administrators des Erzstifts Magdeburg beschrieben, und nach meiner abgelegten Proben in Ew. Kurf. Durchl. Namen des Direktoriums über Dero Music mir alsbald gnädigst angeboten wurde."

Der in dieser Angelegenheit zwischen dem Kurfürsten und dem Landgrafen von Hessen geführte Briefwechsel beweist zur Genüge, wie richtig Beide den Werth des bescheidenen jungen Mannes erkannten. Nachdem der Kurfürst den Landgrafen um die zeitweilige Ueberlassung desselben gebeten, „bis wir derer Personen, die wir diese Kunst zu erlernen nach Italien und andren Orten geschickt, habhaft werden," geht zwar der Landgraf hierauf mit „der guten Zuversicht" ein, „es werde E. L. ihn auch nicht länger aufhalten" — scheint es jedoch bald wieder bereut zu haben, da er ihn noch in demselben Jahre wieder zurückfordert. Auf die eindringlichen Vorstellungen des wackeren, einsichtsvollen Hofmarschalls Loss, welcher mit der Reorganisation der Kapelle betraut worden war, bittet der Kurfürst aufs Neue, ihm Schützen gänzlich zu überlassen. Nach längeren Kämpfen giebt endlich der Landgraf nach, besonders wohl deshalb, weil Schütz des Kurfürsten Unterthan war, fügt aber hinzu: „und ob mir wohl etwas schwer eingehet, dass ich ihn ganz quittiren, und zu derjenigen Intention, dazu ich seine Person auferziehen und anführen lassen, entrathen soll, so ist und soll mich doch lieber sein, E. L. guten beständigen Favor und Affection durch diese Einwilligung mich zu versehen. Wünsche

E. L. zu dem nun überlassenen Diener von dem Allmächtigen Glück und Segen und bitte Sie freunddienstlich daneben: Sie wollen gedachten Heinrich Schützen auch um meinetwillen desto mehr gnädigst lassen befohlen sein."

So trat denn Schütz im Jahre 1615 an die Spitze der kurfürstlichen Kapelle, die er zu einer, die Aufmerksamkeit aller Höfe und aller Musikfreunde auf sich ziehenden Blüthe brachte. Er hatte unter Gabrieli das Erhabene der älteren Musikart und zugleich die eigenthümlichen Verbesserungen und Vorzüge, die reicher und gefälliger entwickelten Formen der einem freieren Empfindungsausdrucke zustrebenden neuen Richtung so selbstständig in sich aufgenommen, dass man ihn den Vater der deutschen Musik nennen durfte. — Er wendete seine Aufmerksamkeit zunächst der Organisation der Kapelle und des Kapellknabeninstituts, sowie der Ausbildung der Instrumentation zu, indem er nicht nur neue, bedeutende Instrumentisten heranzog, sondern auch die inzwischen erlangten Vervollkommnungen der Instrumente einführte. Obschon der Gebrauch der Orgel die Entwicklung der Harmonie gefördert hatte und man den Reiz der Verbindung verschiedener Klänge zu empfinden begann, so waren diese Verbindungen doch noch immer sehr einfache. Man verstand indess schon, die einzelnen Instrumente, den vier Singstimmen entsprechend, zu Chören zu vereinigen. Die vierstimmige Trompetenmusik bildete sich in Wien schon unter Carl V. aus, und bei jenen Hoffestlichkeiten im Jahre 1614 wurde eine von dem braunschweigischen Kapellmeister Prätorius componirte Musik auf sechs verschiedenen Chören mit Harfen, Lauten, Geigen und Violen in Discant, Alt, Tenor und Bass abwechselnd ausgeführt.

Die Hauptthätigkeit Schützes war noch immer der Kirchenmusik zugewendet. Er führte das Recitativ mit wechselndem Einzelgesang und das Kirchenconcert in

die Dresdner Hofkirche ein, von wo es sich über ganz Deutschland verbreitete, und sah dabei in Tonart, Satz und Motiven von dem Kirchenlied ab, indem er die musikalische Nachbildung der kirchlichen Texte ins Auge fasste. Das Bedeutendste leistete er als Componist in Psalmen und anderen kirchlichen Gesängen, doch widmete er seine Thätigkeit zugleich den Concerten und balletartigen Unterhaltungen, welche bei Hofe eingeführt worden waren, da die Kapelle jetzt auch die Musik bei Tafel und bei allen festlichen Gelegenheiten mit zu versehen hatte.

Die glückliche Lage, in welcher sich Sachsen während der ersten Hälfte des 30jährigen Krieges befand, gestattete, dass trotz der störenden Einflüsse desselben die Blüthezeit der Schützeschen Thätigkeit in die Jahre 1621—31 fällt, die eine Ruhmesepoche der kurfürstlichen Kapelle umfassen. Hier begegnen wir auch jenem ersten, epochemachenden Versuche, die zu dieser Zeit in Italien erblühende Oper in Deutschland einzuführen. Man hat die Erfindung derselben den Italienern, ja dem Geiste nur eines einzigen Mannes, dem Jacopo Peri zugeschrieben. Indessen haben zu ihrem Entstehen nicht nur verschiedene Musiker Italiens beigetragen, sondern es lassen sich ihre Anfänge auch weit zurück bei anderen Nationen verfolgen. Schon in den ältesten Zeiten sind Musik und Dichtung miteinander verbunden gewesen und ursprünglich in dieser Verbindung auch immer von nur einem und demselben Geiste ausgegangen. Erst in ihrer weiteren Entwicklung traten sowohl Dichter und Musiker, wie Dichtung und Musik auseinander. Doch wurde, wennschon in veränderter Weise, die Vereinigung beider immer wieder aufs Neue gesucht und gefunden. So waren die kirchlichen Spiele aus den Wechselgesängen der Liturgie entstanden, wie sie ja anfänglich auch selbst diesen Charakter bewahrten. Nur ganz allmählig wurden darin die Gesänge und Wechselgesänge von der ge-

sprochenen Rede und von Wechselreden unterbrochen, bis diese mehr und mehr in den Vordergrund traten und zur Hauptsache wurden, um später wieder gegen jene zurückzutreten. Besonders in Italien nahmen die Mysterienspiele mit den allegorischen und weltlichen Bestandtheilen auch immer mehr musikalische mit in sich auf. Den Höhepunkt erreichte diese Richtung in dem Mysterium di conservazione di S. Paolo des Cardinal Riario, in dem Alles gesungen und welches 1480 in Rom in einem besonders dazu erbauten und mit reichen Decorationen versehenen Theater aufgeführt wurde. — Doch auch die weltlichen Spiele mögen theilweise schon immer musikalische Bestandtheile enthalten haben. Die ältesten Beispiele davon sind die Gieux (jeus) der Trouvères und Jongleurs. Adam de la Hale, geboren in Arras, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts zugleich dichtete und componirte, hat uns einige der seinigen hinterlassen. Er war missgestaltet und wurde deshalb der Bucklige von Arras genannt. Dies und sein mönchisches Gelübde hinderten ihn jedoch nicht, eine glühende Liebe zu einem der schönsten Mädchen zu fassen und dessen Gegenliebe sich zu gewinnen. Er warf die Mönchskutte ab und widmete sich dem freien Stande der Sänger. Der Besitz seiner Schönen kühlte wohl seine Leidenschaft zu dieser, doch nicht zu den Frauen überhaupt ab. Treulos verliess er dieselbe, um mit dem Grafen von Artois nach Neapel zu ziehen, wo seine Gieux zum grössten Theile entstanden und bei Hofe aufgeführt worden sein sollen. Die einfachsten derselben werden wohl nur aus Wechselgesängen bestanden haben. Doch besitzen wir von ihm auch ein schon complicirteres, aus 11 Personen bestehendes Stück, das ländliche Singspiel Robin et Marion. Es enthält Lieder und kleine Duette, die sich besonders durch rhythmische Gefälligkeit auszeichnen sollen. — Auch einzelne der allegorischen Festspiele des 14. Jahrhunderts näherten sich dem Singspiele, wenn sich dieselben auch

weit mehr an das Auge, als an das Ohr wendeten. Desgleichen enthielten die italienischen und französischen Farsen Gesangsstücke, und in England kannte man schon sehr früh singspielartige Possen (wie man denn deren zu dieser Zeit auch vereinzelt in Deutschland begegnet), welche nach einer immer wiederkehrenden Melodie bänkelsängerartig abgesungen wurden. Das Singetspiel Ayrer's „Von dem Engelländischen Jann Posset, wie er sich in Diensten verhalten. In dess Rolandts Thon" ist ein Beispiel davon.

Diese musikalischen Bestrebungen hatten den Mysterienspielen in Italien einen oratoriumartigen Charakter gegeben. Doch gewannen sie auch in den allegorischen Festspielen der Höfe, in der Tragödie und dem Lustspiel Raum, dort in den Chören, hier in den Zwischenacten. Der in die Mode gekommenen Schäferspiele wussten sie sich aber fast ganz zu bemächtigen. 1572 kam Tasso's Amynt, 1585 Guarini's Pastor fido zur Aufführung; in beiden wechselte der Dialog mit Gesängen. — Emilio Cavalieri, Intendant des grossherzoglichen Hofes in Florenz, zeichnete sich sowohl in ihnen, wie in den allegorischen Mysterienspielen aus. Von seinen Schäferspielen rühmt man ausdrücklich, dass sie neben vier- bis fünfstimmigen Gesängen und Chören schon Recitative enthalten hätten. Ihm wird gewöhnlich die Erfindung der letzteren beigemessen. Von der ersten Aufführung seines allegorischen Spieles: „Dell' anima e del corpore" in dem Oratorio der Kirche della valicella soll der Name „Oratorium" herkommen.

Die Untersuchung, von welcher Art die Musik der Alten gewesen, führte nun auch zu Versuchen, dieselbe aufs Neue ins Leben zu rufen. Sie gingen von dem Musikgelehrten und Componisten Vicenzo Gallilei (dem Vater des berühmten Naturforschers) und von dem Grafen Bardi aus, der eine aus Gelehrten, Dichtern und Musikern bestehende Gesellschaft zu diesem Zwecke in

seinem Hause vereinigte. Die Aufgabe war: der Musik eine solche Form und Behandlung zu geben, welche dem Sinne und der Bedeutung der Worte völlig entsprach, und dieselben nicht nur nicht unterdrückte, sondern zu erhöhtem Ausdrucke brachte. Schon Palästrina hatte erstrebt, die in der rein formalen, contrapunktistischen Behandlung des Satzes (welcher die Melodie nur ein Mittel war, das sie von aussen ergriff) verloren gegangene Verbindung der Musik mit dem Texte wieder herzustellen. Wenn aber bei ihm das melodiöse Element auch diesem letzteren entsprach und die Behandlung des polyphonen Satzes bestimmte, daher es sich nur um die Darstellung eines allgemeineren Empfindungsinhaltes bei ihm handeln konnte, so ging dieses melodiöse Element doch mit dem Texte im Satze auf und in der Harmonie wieder unter. Im Dramatischen, wo es individuelle Empfindungen zum Ausdruck zu bringen galt, wusste man sich dagegen nicht anders zu helfen, als dass man das melodiöse Element den Worten ganz unterordnete und die Harmonie zur blossen Begleiterin derselben herabsetzte, die man hierbei nicht discret genug behandeln zu sollen glaubte.

Diese Versuche wurden nun später im Hause des Jacopo Corsi fortgesetzt und hier entstand 1594 in wechselseitigem Wetteifer jenes von Ottavio Rinuccini gedichtete und von Jacopo Peri und dem Sänger Caccini componirte Hirtendrama: Dafne — mit Recitativen, Arien und Chören, welches allgemein als die erste Oper bezeichnet wird und dem die Euridice desselben Dichters und derselben Componisten als erste Opera seria folgte.

Singballets, in denen mit den Tänzen Lieder, Duette, Chöre und Recitative abwechselten, wurden schon 1581 am französischen Hofe, doch nur bei besonderer Gelegenheit aufgeführt. Sie waren ebenfalls italienischen Ursprungs und kamen erst um 1600 in allgemeinere Auf-

nahme. Zu dieser Zeit begegnen wir auch schon in Darmstadt der Aufführung eines Inventionsballets (später auch singendes Ballet genannt), welches jedoch in Dresden entstanden und von dem hier am Hofe angestellten Architekten Nosseni entworfen war, woraus sich schliessen lässt, dass dergleichen Spiele auch hier schon bekannt waren. Sie kamen mit den Maskeraden, Königreichen, Wirthschaften an allen deutschen Höfen in Aufnahme. Wie diese waren auch sie vor Allem auf die Befriedigung der Schaulust und auf das Amüsement der daran Betheiligten berechnet. Wie in diesen waren auch in ihnen die hohen Herrschaften oder doch die Herren und Damen ihres Hofstaats selber mit thätig, wennschon die Gesangspartien meist in den Händen der Kapellisten gewesen sein mögen. Gleich ihnen hatten sie fast immer den Charakter festlicher Gelegenheitsspiele.[1]

Diese singenden Ballete, in welche der italienische Decorationsprunk Eingang gefunden, mögen gegen 1620 am Dresdner Hofe besonders gepflegt und zu höherer Ausbildung gebracht worden sein, da um diese Zeit der Hoftanzmeister Gabriel Möhlich zu seiner weiteren Ausbildung nach Paris geschickt wurde, wo diese Spiele damals in Blüthe standen. David Schirmer schreibt noch 1655 über sie: „Die Ballete wirst Du Dir gefallen lassen, sintemal ihre Erfindung von solchen Personen herrühret, bey denen man ohne hohe Ungenade der Wahrheit nicht leicht widersprechen kann.“ Sie wurden meist auf Bestellung nach den Angaben und zur Verherrlichung der Besteller oder Derer verfasst, denen die Festlichkeit galt, bei welcher sie dargestellt wurden. Ohne Zweifel hat diesen Spielen auch Heinrich Schütz seine Thätigkeit widmen müssen. 1627 sollte er aber zugleich noch Der-

[1] Fürstenau (in: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters etc.“ I. Theil, Seite 119 u. 133) theilt von ihrer Besetzung einige Beispiele mit.

jenige sein, welcher die italienische Oper in Deutschland einführte. Bei den freundschaftlichen Beziehungen, die zwischen den Höfen von Florenz und Dresden damals bestanden, mochte sich der Ruf derselben schon länger hierher verbreitet haben, auch kannte sie Schütz von Venedig. Vielleicht, dass er selbst erst den Kurfürsten auf den Gedanken gebracht, die Vermählungsfeier seiner Tochter Sophie mit dem für gelehrt und kunstsinnig geltenden Landgrafen von Hessen-Darmstadt durch die Darstellung einer solchen Oper verherrlichen zu lassen. — Man hatte dazu die Dafne des Rinuccini gewählt, die man durch die Gefälligkeit des Florentiner Hofes erhielt. Es ist zweifelhaft, ob nur die Dichtung oder auch die Composition des Peri, und wenn auch noch diese, ob man dieselbe ursprünglich dazu mit benutzen wollte oder gleich im Sinne hatte, die Dichtung nicht nur übersetzen, sondern neu componiren zu lassen. Genug, dass das letztere geschah und die Uebersetzung des als Dichter bereits berühmten und gekrönten Martin Opitz, welcher damals gerade in Diensten des Burggrafen von Dohna stand, nicht mehr allenthalben der Musik des Peri entsprach. Möglich, dass Schütz auch nur deshalb mit der Composition der Dichtung betraut wurde; was ich jedoch für unwahrscheinlicher halte, weil es ungleich leichter gewesen sein würde, die bezüglichen Stellen der Dichtung zu ändern. Diese Oper wurde nun also als „Pastoral-Tragödie“ am 13. April 1627 auf dem Schlosse Hartenfels bei Torgau zur Aufführung gebracht und wahrscheinlich in Dresden dann wiederholt, ist aber, was die Musik betrifft, unserer Beurtheilung völlig entzogen, da die Partitur, wahrscheinlich bei dem Brande im siebenjährigen Kriege, verloren gegangen ist. Gewiss wird sich diese sogenannte erste deutsche Oper von den gewöhnlichen Singballets sehr unterschieden haben und man darf der Annahme Fürstenau's beistimmen, dass Schütz, die alte und neue Richtung der

Musik in sich vereinend und mit allen Hilfsmitteln seiner Zeit vertraut, sicher etwas Vortreffliches hervorgebracht haben werde. Es ist sogar anzunehmen, dass Schütz in mancher Beziehung seinen Vorgänger Peri übertroffen haben wird, weil er bereits die Fortschritte kannte, welche durch Monteverde auf diesem Gebiete gemacht worden waren, der durch häufigere Anwendung der Dissonanz die dramatische Ausdrucksfähigkeit zu steigern, das Recitativ melodiös zu beleben und die Instrumentation zu verstärken gesucht hatte. Bisher war das Recitativ, welches den wesentlichen Bestandtheil der Opern bildete und nur von ariosen Sätzen unterbrochen und von vier- oder fünfstimmigen kleinen Chören am Schluss der Acte abgelöst wurde, nur von einem mit der Singstimme gehenden Bass oder einem ähnlichen Instrumente begleitet worden, zu welchem bei den lebhafteren Accenten noch einzelne Instrumente hinzutraten. So spricht sich z. B. Caccini über die Begleitung seiner Euridice noch folgendermaassen aus: „Die Harmonie der hier Recitirenden stützt sich auf einen continuirlichen Bass, bei dem ich die Quarten, Sexten, Septimen, sowie die grossen und kleinen Terzen bezeichnet habe, während ich sonst die Anwendung der Mittelstimmen dem Urtheile und der Kunst der Spielenden überlasse.“ Schon 1608 heisst es aber in einer Anweisung zur Dafne des Gagliano: „Die Harmonie solle weder zu stark, noch zu schwach sein, sondern so, dass sie den Gesang leite, ohne das Verständniss der Worte zu hindern. Die Art zu spielen, sei ohne Ausschmückungen. Nicht die gesungenen Consonanzen, sondern diejenigen seien anzugeben, welche geeignet sind, jene zu unterstützen und hierdurch ununterbrochen eine lebendige Harmonie zu unterhalten. Als Einleitung solle man eine kurze Sinfonie auf verschiedenen Instrumenten spielen (deren man sich auch sonst noch zur Begleitung der Chöre und zu den Ritornellen bediente), nach 15 bis 20 Tactschlägen aber der Prolog in einem

dem Klange der Sinfonie angepassten Schritt auftreten und seinen Gesang beginnen. Zu Apollo's Worten gehöre ein vollerer Klang, daher sich vier Violinspieler am nächsten Ausgang der Scene aufstellen und, jenachdem er den Bogen auf die Lyra setze, die drei vorgeschriebenen Noten zu spielen hätten, doch so, als ob jede Note nur ein Bogenstrich zu sein schiene."

Das damals hinter der Scene befindliche Orchester war dem Zuschauer unsichtbar, und erst Cavalli hat das Verdienst, dasselbe systematisirt zu haben.

Selbst Monteverde wendete bei Sologesängen selten mehr als 3—4 Instrumente und zwar von einerlei Gattung an, wie diese dem Charakter der Rolle am besten entsprach. Sein Orchester bestand zwar aus: 2 Clavicembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da braccio, 2 Violini-piccoli alla francese, 2 chitarone, 2 organi di legno, 3 bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino, 3 Trombe sordine, 1 Arpa doppia — allein sie wurden nur in der Toccata (der kurzen Introduction) sämmtlich — in grösserem Umfange aber nur zu den Tänzen, den Zwischenspielen und vielleicht zu den Chören angewendet. Wir werden daher auch Schützes Musik uns noch sehr einfach und dürftig zu denken haben, zumal er sich von den Fortschritten sehr überrascht zeigt, die er fast unmittelbar darauf in Venedig vorfand. Ein Blick auf den Text seiner Oper wird dies bestätigen, die bei der grössten Einfachheit der Structur noch einen völligen Mangel wahrhaft dramatischen Lebens zeigt.

Opitz leitet seine Dichtung durch Ovid als Vorredner ein. Er, der die Macht Amors lebend so oft besungen, ist nun auch aus Elysium gekommen, um den von der Liebe gestifteten Bund und den freundlichen Rautenkranz Sachsens zu preisen:

Schau aber zu, was für ein heller Schein
Umgiebt mich doch, und wessen werd' ich jnnen.
Was Majestät muss dieses sein,
Die mir bescheint Gesicht und Sinnen!
Was doch blicket für ein Liecht?
Ist es mein Augustus nicht?

Ich kenne dich, du Blume dieser Zeit,
Die Zier und Spiegel aller Jugend;
Der Rautenkrantz, die Freundligkeit
Verräthet dich, o Glantz der Tugend;
Alle Menschen loben dich,
Und die Elbe neiget sich.

Der erste Act besteht aus einem Wechselgesang dreier Hirten, unterbrochen von der Stimme des Echo, einer damals beliebten Spielerei. Sie klagen über einen ihren Frieden bedrohenden Drachen, und Echo ist's, welches sie tröstet; worauf Apollo in einer Aria die Erlegung des Drachen verkündet:

So ist denn nun dem Drachen
Durch meines Bogens Macht
Gestillt der wilde Rachen.

— — — — — — — — — — —

Die Wangen müssen nun auch nachmals nicht verbleichen,
Sie sollen Lilien und roten Rosen gleichen.

Die Hirten danken in einem Chorgesang.

Der zweite Act beginnt mit einem Wechselgesange zwischen Apollo, Venus und Cupido. Apollo verhöhnt den Bogen des kleinen Liebesgottes, der keinen Drachen erlegen könne. Venus vertheidigt ihn nicht ohne Heftigkeit:

Im Fall du ja sollt wissen,
Apollo, was mein Sohn
Erwiesen hat im Schiessen,
So höre nur hiervon,
Was neben uns Neptun im Wasser sage
Und über uns der Jupiter:
Geh unter uns zum Pluto hin und frage,
Als dann komm wieder her.

Ein Chor von Hirten preist zum Schlusse noch Amors Macht.

Im nächsten Acte überrascht Apollo Dafne allein im Walde jagend und ist von ihrem Anblick bezwungen:

Gläntzt in der schönen Sterbligkeit
Dergleichen Liecht,
So frag ich nach dem Himmel nicht.

Dafne entflieht und der Gott folgt ihr nach. Der Chor besingt jetzt das Glück der Liebe.

Der vierte Act beginnt mit einem Wechselgesange zwischen Venus und Cupido. Er verkündet ihr frohlockend seinen Sieg über den Spötter Apollo. Venus zeigt sich jedoch wenig verwundert darob, da sie die Macht ihres Sohnes aus eigener Erfahrung ja kennt:

Folgt doch deine Mutter dir,
Muss nach deinem Willen lieben
Götter oben, Menschen hier.

Cupido meint, dass sie dessen weit öfter fröhlich, als traurig gewesen. Sie scheint ihm jedoch das Wort hier entziehen zu sollen und singt:

Ach schweig! Doch weissest du, wie mir entfiel der Muth
Und wie mein Antlitz ward als Blut.
Aber lass uns hier nicht stehen.
Es ist Zeit
Heim zu gehen
In das Haus der Ewigkeit.

Die Wendung ist so überraschend, dass sich der Chor gedrungen fühlt, die Macht der Liebe aufs Neue zu besingen:

Kein schnelles Wild, das in den Püschen lebt,
Dem Gras die Nahrung giebt,
Kein Vogel auch, der umb die Wolken schwebt,
Kein Fisch bleibt unverliebt.

Apollo hat inzwischen, doch immer vergeblich, Dafne verfolgt. Jetzt erreicht er sie endlich:

Bleib, Nymfe, bleib; ich bin dein Feind ja nicht —
Dass Du so läuffst, mein Liecht,
Als wenn ein armes Schaff vom Wolffe wird getrieben.
Mein Folgen kömpt von lieben.
Ach, ach, dass für die grosse Brunst
Kein Kraut wächst auff der Erden!
Was hilfft mich jetzo meine Kunst,
Durch welche sunst
Ein jeder heil kann werden?

Dafne bleibt aber ungerührt. Sie fleht zu ihrem Vater Peneus, dem Flussgotte —

Im Fall ein Fluss auch helfen kann —

sie gegen Gewalt zu schützen, und wird von ihm in einen Loorbeerbaum verwandelt, zu Apollo's Verzweiflung, die sich in einer längeren Aria Luft macht. Nymphen und Hirten umtanzen hierauf den Baum, indem sie einen Schlussgesang von 10 sechszeiligen Strophen anstimmen, die in einer dreisten Wendung von der Verherrlichung des Loorbeers zu der der Raute abspringen:

Nun grüne fort und mit dir auch
Der überedle Rautenstrauch.

— — — — — — — — — —

Nimb zu und wachse für und für
Und deine Zweige neben dir,
Die alle Schönheit zieret:
Von denen einer sich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn herzlich liebt
Und hin in Hessen führet.

Der Festspielcharakter blieb also auch bei dieser Oper gewahrt.

Es war vielleicht diese Composition, welche in Schütz die Sehnsucht nach Venedig aufs Neue wachrief. Doch mochte es ihn wohl auch reizen, die Fortschritte, welche die italienische Musik seit seinem Dort-

sein gemacht, näher kennen zu lernen und für sich und die kurfürstliche Kapelle fruchtbar zu machen. Nur musste er wiederholt um diese Vergünstigung ansuchen, da man seiner nicht gern entbehren wollte. Es geht dies aus einem Schreiben Schützes an den Kurfürsten hervor, einem „kleinen und furchtsamen Memorial“, wie er sich ausdrückt, in welchem es im Eingange heisst, „wenn diejenigen, welche ihre zeitlichen Güter gern erweitern wollen, bei Ew. Kurf. Durchl. sich manchmal fleissig bemühen thun, warum sollte nicht auch um dasjenige, was zu Fortsetzung meiner erlernten Kunst und anderen Tugenden mir dienlicher ist, ich mich mehr als einmal unterthänigst bewerben.“ Sei er doch „nicht etwa aus Leichtsinnigkeit, um einiger Lust oder Spatzierengehens willen, sondern aus Antrieb verhoffentlich eines besseren Geistes auf diese starken Gedanken gerathen“. In der That fand er in Venedig den Zustand der Musik um Vieles verändert, insbesondere „diejenige, welche zu fürstlichen Tafeln, Comödien, Balleten und dergleichen dienlich sei“ — daher er am 3. November 1628 den Kurfürsten um eine Verlängerung seines Urlaubs angeht.

Indessen sollte dem Meister es nicht vergönnt sein, von diesen Studien zunächst eine umfassendere Anwendung zu machen. Der Krieg war dem bis jetzt von seinen Verheerungen verschonten Sachsen näher getreten. Nach Veröffentlichung des Restitutionsedicts (1629) konnte es sich der Theilnahme an demselben nicht mehr entziehen. Alle Geldkräfte des Landes wurden dafür in Anspruch genommen. Zwar lesen wir noch von einzelnen Festlichkeiten bei Hofe, doch schon von 1630 an stockten die Gehaltauszahlungen an die Mitglieder der Kapelle, und aus dem Jahre 1632 finden sich ganze Stösse von Bittschreiben voll Klagen und Jammer. 1631, bei dem Leipziger Convente, wohin die Kapelle den Kurfürsten begleitet hatte, erschien sie zum letzten Male in ihrem vollen Glanze, um dann um so jählinger von

der errungenen Höhe herabzusinken. Die Noth stieg bald auf das Aeusserste. Bereits 1632 hören wir den Harfenisten Elias Pinkler klagen: dass „manchmal in dreien Tagen nicht nur das trocken Brod, viel weniger andere Bedürfnisse“ in seinem Hause vorhanden.

Gerade in dieser Zeit aber sollten sich die seltenen Eigenschaften von Schützes Charakter bewähren, seine Tüchtigkeit, Standhaftigkeit und Treue. Die Mächtigen sucht er durch Bitten zu gewinnen, er tröstet die Verzweifelnden, unterstützt aus seinen Mitteln die Nothleidenden, muss zwar selbst endlich vom Platze weichen, aber nur „um für das unschätzbare Kleinod seines Genius zum Heile seiner Kunst“ ein neues Vaterland im Norden zu suchen und aus dem Untergange der alten Herrlichkeit die Keime für eine bessere Zukunft zu retten.

Erst nachdem Schütz eingesehen hatte, dass sein Bleiben nach keiner Seite mehr Vortheil zu bringen vermöge, gab er endlich mit Einwilligung seines Kurfürsten, dessen Diensten er sich fort und fort zur Verfügung stellte, den Einladungen des Kronprinzen von Dänemark nach und ging nach Kopenhagen. Gleich nach dem Prager Frieden eilte er aber nach Dresden zurück; doch wurden die Verhältnisse bald wieder so traurig, dass er schon 1637 aufs Neue um Urlaub bat, freilich vergeblich, da er 1638 bei den Vermählungsfeierlichkeiten des Kurprinzen thätig gewesen zu sein scheint. Nicht nur bei der Trauung im Riesensaale wurden mehrere Compositionen von ihm vorgetragen, sondern auch am nächstfolgenden Tage ein von ihm componirtes und „von Augusto Buchnern, Professore poeseos zu Wittenberg“ (einem geborenen Dresdner und Freunde Opitzens) erfundenes, vom Tanzmeister Gabriel Möhlich in zehn Ballete gebrachtes Festspiel Orpheo und Euridice zur Aufführung gebracht.

Von dieser Zeit an verfiel das Institut völlig. 1640 klagt der Hofprediger und Curator der Kapelle, Hoë von

Hoënegg: „die Musik in der Hofkapelle sei in solches Abnehmen gerathen, dass man fast gar nichts figuraliter musiciren könne, sintemal nicht allein kein rechter Altist, sondern auch nur ein einziger Discantist vorhanden". Schütz unterbreitete daher 1641 dem Kurfürsten den Vorschlag zu einer Neubildung der Kapelle in der bescheidensten Form, durch welche „gleichsamb nur ein Saame von der Musik" an dem Hofe desselben erhalten bleiben sollte. Er forderte nichts als Anstellung, Unterhaltung und Ausbildung von vier Sänger- und vier Instrumentisten-Knaben, als das füglichste Mittel, wodurch die kurfürstliche Kapelle „nicht alleine in etwas erhalten, eine kleine Musik bei der kurfürstlichen Tafel" erlangt, sondern auch „zu begebenden hoffe Gott baldt bessern Zeiten das collegium musicam gar baldt complettirt und ergentzt" werden könne. — Diese zweckmässigen Vorschläge fanden nicht allein die volle kurfürstliche Genehmigung, sondern es wurde auch gleich nach Abschluss des Waffenstillstands von Kötschenbroda (1645) an der Wiederherstellung der Kapelle gearbeitet, wozu das Interesse des Kurprinzen an den musikalischen Angelegenheiten des Hofes wesentlich beitrug, zugleich aber auch zu einer Spaltung in der weiteren Entwicklung derselben hinführen sollte, die von der Bildung einer eigenen kurprinzlichen Kapelle und der Vorliebe des Prinzen für italienische Musik und Italiener ausging. 1647 bestand die kurfürstliche Kapelle bereits wieder aus 21 Personen, die kurprinzliche aus 13 Musikern und fünf Kapellknaben. Obschon vom Jahre 1650 an, in welches auch die Anstellung David Schirmer's, als Bibliothekar und Hofpoet, fällt, die musikalischen Darstellungen bei Hofe wieder in Aufnahme kamen, namentlich die Prunkballete, unter denen das von „Paris und Helena" besonders hervortrat — Gottsched bezeichnet es als dasjenige, welches allen damaligen Opern zum Muster diente, — so blieben doch die finanziellen Ver-

hältnisse der Kapelle zunächst noch sehr traurig. Am 14. August 1651 findet sich Schütz wieder zu melden gedrungen: „das Elend der Kapellisten sei so gross, dass es auch einen Stein in der Erde erbarmen möchte“.

Schütz mochte durch diese Erfahrungen niedergedrückt sein. Dazu sah er eine neue Zeit heranbrechen. Die Vorliebe des Kurprinzen für die Italiener liess ihn erkennen, dass die seine vorüber sei. Er fühlte sich zu alt, um mit der neuen Richtung den Kampf zu beginnen. Er bittet daher wiederholt um die Befreiung vom Dienste, damit nicht erst die Zeit einträte, wo „seine jungen Rathsherren mit seiner alten Manier der Musik nicht zufrieden, seiner gern los wären“. Als er im Jahre 1653 noch einmal entschieden um seine Entlassung einkam, hat er gewiss nicht gedacht, noch 19 Jahre in seiner Stellung ausharren zu müssen. Den Hereinbruch eines ganz neuen Geschmacks und Geistes konnte er damit freilich nicht aufhalten.

Ich glaube die Betrachtung der vorliegenden Entwicklungsphase nicht besser abschliessen zu können, als mit den Worten, in die K. A. Müller (in seinen Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte) sein Urtheil über Schütz zusammenfasst:

„Schütz ist eine der seltenen Persönlichkeiten, deren Erscheinung überall wie die eines höheren, reineren Geistes aus einer besseren Welt auf unser Gemüth wirkt. Die Harmonie, der er all sein Sinnen und Dichten geweihet, tönet in seinem ganzen Leben wieder; er war nicht allein ein grosser Künstler, er war zugleich ein vollkommener Mensch, soweit es erlaubt ist, also zu sprechen. Wo immer er sich zeigt, da finden wir Milde mit Kraft gepaart, kindliche Demuth und männlichen unerschrockenen Muth, Klarheit, Umsicht und hohe Begeisterung. Er ist die grossartigste, innerlich wahrste, bedeutsamste und liebenswürdigste Erscheinung an Georg's Hofe.“

# Anfänge des Schauspiels in Dresden.

**Fahrende Leute. Zunftschauspieler. Englische Comödianten. Fahrende Schüler. Schul- und Studentencomödien. Die Velthen'sche Truppe.**

Wandernde Schauspieler hat es fast eben so lange, als diese Erwerb suchten, gegeben. Schon im griechischen Alterthume, nachdem sie sich zu einem besonderen Stande ausgebildet hatten, wurden sie von einer Stadt zur anderen, von einem Hofe zum anderen berufen. Tuskische Histrionen sollen die ersten schauspielerischen Uebungen nach Rom verpflanzt haben. Mimen- und Atellanenspieler durchzogen später mit ihren Künsten Italien. Sie folgten den Feldherren nach den zu erobernden Ländern, sei es, dass sie sich unter den Schutz und in den Dienst der Grossen stellten, oder frei im Lande umherschwärmten. Sie verbreiteten sich so auch nach Deutschland.

Den Erwerbsschauspielern wurde fast zu allen Zeiten theils bewundernde Vergötterung, theils Verachtung zu Theil. Obschon Kaiser Justinian die Schauspieler für ehrlos erklären liess, hob er doch eine der frechsten und berüchtigtsten Pantomimentänzerinnen, Theodora, zu sich auf den Thron.

Die Lust an theatralischen Darstellungen war im Allgemeinen so gross, dass die Ehrloserklärungen der Gesetzbücher und Concile die zur frechsten und raffinirtesten Sinnlichkeit ausgearteten Spiele nicht zu unterdrücken

vermochten. Was aber sie nicht erreichten, das vollzog sich allmählig durch den mit der Abnahme an Talenten mehr und mehr verblassenden Reiz dieser Spiele selbst. Das Drama der Römer verschwindet aus der Geschichte der Völker. Im neunten Jahrhundert werden die Wanderbuden der Atellanen zum letzten Male erwähnt. Nur unter den fahrenden Leuten, den Joculatoren und Gauklern, die nun fast alle Länder des westlichen Europas durchstreiften, pflanzten sich Elemente ihrer dramatischen Künste noch fort.

Dem Gemüthe der Germanen wohnte ein Zug in die Ferne inne, der sie nicht nur schaulustig in fremde Länder und Gegenden, nicht nur thatendurstig zum Aufsuchen von allerlei Abenteuern, sondern auch wanderfroh vom heimischen Herde hinwegtrieb, Anderen das eigene und fremde Erlebniss, die Thaten der Götter und Helden im Lied zu verkünden. — Wie aber in den dramatischen Um- und Aufzügen, mit denen die Germanen ihre religiösen Feste zu feiern pflegten, der Humor sich mit einer wunderlichen Phantastik einmischte, mit allegorischen Gestalten von Sommer und Winter, mit Riesen und Zwergen und allerlei anderen Vermummungen, so mögen sich wohl auch schon von Alters her neben den Barden wandernde Possenreisser gezeigt haben, welche mit den fremden Gauklern, Gladiatoren, Histrionen und Tänzern ihre Künste austauschten und endlich mit ihnen verschmolzen.

Die Anziehungskraft, welche diese fahrenden Leute ausübten, denen auch Weiber beigesellt waren, welche sich üppig in losen Gewanden im Tanze schwangen und die verführerischen Künste der römischen Pantomime an die Höfe und in die Lager, an die Edelsitze und in die Klöster des Nordens trugen, mag daraus erhellen, dass schon um 554 ein Frankenkönig gegen diesen Unfug einschritt und noch um die Mitte des 9. Jahrhunderts der Erzbischof Hinkmar von Rheims seine Geistlichen

ernstlich vor ihnen warnt. Sie waren den Vornehmen, wie dem Volke sehr bald ein Bedürfniss geworden, das man zu schonen hatte. Sie gaben ihren Festen die Würze, sie waren die Beförderer der Neuigkeiten, die Boten der Liebe, die Verbreiter von Mähren und Sagen, die Erfinder und Träger des Volkslieds. Ihre Zahl war zu Heinrich II. Zeit Legion, der sie (1044) von seinen Festen fortweisen liess.

Der Druck der Verachtung, zu der sie allmählig herabsanken, wurde aber den besseren Elementen unter ihnen zu gross. Sie suchten sich eine Sonderstellung, indem sie in den Dienst oder Schutz eines Herrn traten oder sich zu Vereinen und Zünften zusammenschlossen. Die Rechtlosigkeit, in welcher sie lebten, bestimmte sie, selbst eine geschlossene Rechtsgemeinschaft zu bilden.

Schon in den Kreuzzügen hatte ein fahrendes Sängerthum im Anschluss an eine glänzende, romantisch gestimmte Ritterschaft einen überraschenden Aufschwung genommen. Das Erfinden wurde als Vorrecht des adligen Herrn erachtet. Der Spielmann führte nur das Erfundene aus oder begleitete auch den Gesang seines Herrn auf seinem Instrumente. Es bildete sich hierdurch jenes Verhältniss der Jongleurs oder Joueurs und Istrumenteurs zu den Trouvères oder Troubadours aus. Trat ein Joueur zugleich noch als Dichter in den Dienst eines Herrn, so erhielt er den Namen eines Ménétrier oder Minstrel. Die Confrérie der Ménétriers mit ihrem Roi an der Spitze ist wohl das älteste Beispiel einer Vereinigung fahrender Leute, welche bald ähnliche Verbrüderungen hervorrief, deren Vögte, Geigenkönige und Spielgraven die Händel derselben auf dem Pfeifertag schlichteten. Sie besassen Zunftgesetze und Zunftstrafen und schlossen sich streng von den fahrenden Leuten, aus denen sie selbst erst hervorgingen, ab, die hierdurch in noch grössere Verachtung geriethen. Dass diese sich oft für sie ausgaben, geht aus einem an Alfons X. (von Castilien) ge-

richteten Bittschreiben des Minstrel Guiraut Riquier hervor, in welchem dieser gegen derartige Anmassungen der Joculatoren Beschwerde führt.

Bildeten sich so unter dem Schutze der Städte die Zünfte der Pfeifer, Thürmer, Pauker und Fechter aus, so suchten sich andere der fahrenden Leute eine ähnliche Sonderstellung vereinzelt zu schaffen, indem sie als Narren, Herolde, Pritschmeister, Ausrufer u. s. w. in die Dienste von Fürsten und Herren traten.

Obschon es kaum zweifelhaft ist, dass sich auf diesem Wege auch dramatische Volksspiele durch das ganze Mittelalter hindurchzogen, so sind uns doch nur von den Trouvères oder Minstrels einige Versuche dieser Art erhalten geblieben. Die früheste Erwähnung von wandernden Schauspielern finden wir bei den Engländern; sie fällt in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Etwas später begegnen wir ihnen in Spanien. Die ersten bestimmteren Nachrichten, die wir von neueren Volksspielen aus Frankreich, Italien und Deutschland besitzen, weisen auf die Pflege derselben durch Bürger und Handwerker hin. Doch lässt sich wohl kaum daran zweifeln, dass auch hier Spiele wandernder Histrionen nebenher liefen. Im 14. Jahrhundert wurde in Wien ein Ober-Spiel-Grafenamt errichtet, unter dessen Gerichtsbarkeit die Mimen, Histrionen und Musiker von ganz Oesterreich standen und welches bis 1782 bestand. In England tritt uns wieder zuerst der Gegensatz von herrenlos herumziehenden und von solchen wandernden Truppen entgegen, die unter dem Schutz eines Herrn standen und von den ausschliesslich im Dienst eines solchen thätigen Schauspielern (damals noch players of interludes genannt) unterschieden waren. Während die beiden letzten Klassen sich eines grösseren Rechtsschutzes und einer gewissen Achtung erfreuten, finden wir jene in den öffentlichen Verordnungen mit den Landstreichern in eine und dieselbe Klasse geworfen.

Die Bürger und Handwerker, die sich in Deutschland der volksthümlichen Spiele bemächtigt hatten, schlossen sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts ebenfalls zu Zünften zusammen, welche in einzelnen Fällen auch einen Erwerb daraus machen mochten. Jedenfalls spielten sie an benachbarten Orten, möglich, dass einzelne von ihnen sogar im Lande wandernd herumzogen. Die Hauptsitze dieser Spiele waren Nürnberg und Augsburg. — Die erste bestimmtere Nachricht von wandernden Schauspielern in Deutschland stammt aus dem Jahre 1529, in welchem, wie Wiener Magistratsberichte aussagen, daselbst eine theatralische Vorstellung von Niederländern und anderen Fremden, sowie von den Schülern und Singknaben von St. Stephan ausgeführt wurde. Es bleibt jedoch fraglich, ob unter diesen Fremden nicht doch schon vielleicht Deutsche gemeint sind. Erst mit Anfang des 17. Jahrhunderts finden wir aber sichere Nachrichten von deutschen, nach den Namen ihrer Principale benannten Wandertruppen reiner Erwerbs- und Berufsschauspieler, so von der Sonnenhammer'schen, Paul'schen und Treu'schen Gesellschaft, welche letztere auch am Dresdner Hofe gespielt haben soll. Es lässt sich nicht sagen, ob sie auf frühere Truppen zurückweisen und in Beziehung zu den fahrenden Leuten früherer Zeit stehen oder sich erst neuerdings aus den Handwerkerzünften, aus den Schüler- und Studentenspielen gebildet hatten. Dass es auch in den unmittelbar vorausgehenden Zeiten noch fahrende Leute in Deutschland gab, geht daraus hervor, dass unter Richard III. eine Truppe österreichischer und bairischer Sänger und Spielleute in England herumreiste und unter den Minstrels Heinrich VIII. acht Deutsche waren.

Im 16. Jahrhundert wurde es in Deutschland Sitte, die Söhne der Fürsten und Herren zu ihrer Bildung ins Ausland zu schicken. Auch Elisabeth's Hof übte hierbei seine Anziehungskraft aus. Englische Instrumentisten

wurden an deutschen Höfen beliebt. Besonders am markgräflichen, später kurfürstlichen Hofe von Brandenburg finden wir deren seit 1556 ununterbrochen angestellt. Albert Cohn, welcher, nächst Fürstenau, zur Aufhellung dieser Verhältnisse wesentlich beigetragen, theilt (in seinem Shakespeare in Germany) folgende Stelle aus Thomas Heywood's „Apology for actors" mit: „Zur Unterhaltung des Cardinals Alphonsus und des Infanten von Spanien in den Niederlanden wurden in Antwerpen verschiedene Spiele von engelländischen Schauspielern aufgeführt. Auch unterhielt der Vater des jetzt regierenden Königs von Dänemark eine Gesellschaft englischer Comödianten, die ihm vom Grafen Leicester empfohlen worden waren, und der Herzog (Julius) von Braunschweig, sowie der Landgraf (Moritz) von Hessen haben gleichfalls deren einige in Dienst genommen." Actenstücke des Königl. Archivs in Dresden beweisen, dass im October 1586 fünf als Instrumentisten bezeichnete Engländer in kurf. sächs. Dienste traten. Cohn glaubt nachweisen zu können, dass einige derselben, nämlich Thomas Heywood, Thomas Pope und George Bryan, zugleich Schauspieler waren, insofern er sie, und wohl mit Recht, für identisch mit Schauspielern des gleichen Namens hält, denen man damals auch auf der englischen Bühne, insbesondere auf der von Blackfriars, begegnet. Der noch vorhandene Brief eines Schauspielers Richard Jones an Eduard Alleyn, den Gründer von Dullwich College, sowie verschiedene andere Schriftstücke, setzen es ganz ausser Zweifel, dass im Jahre 1591 Londoner Erwerbsschauspieler durch Noth getrieben ins Ausland und zwar nach Deutschland gingen, um dort Unterhalt und Nahrung zu suchen. Einen von ihnen, Thomas Sackville, finden wir später im Dienste des Herzogs Julius von Braunschweig, wo er lange verblieb. Zwei andere gehörten früher zu der Truppe des Grafen Worcester.

Es ist demnach sicher, dass die Truppen, die unter

dem Namen von englischen Springern, Instrumentisten und Comödianten um diese Zeit in Deutschland so grosses Aufsehen erregten, wennschon nicht immer durchgehend aus Engländern bestanden, doch Engländer enthielten, unter ihnen auch wirkliche Berufsschauspieler, und zwar nicht bloss Schauspieler der herrenlos herumziehenden Banden, sondern auch solche der privilegirten Truppen. — Dass diese Schauspieler zum Theil gleichzeitig als Instrumentisten, Sänger, Tänzer und Springer Dienste leisteten, darf uns nicht überraschen. Zu dieser Zeit mögen die theatralischen Künste noch ebenso miteinander verbunden gewesen sein, wie die bildenden. Man stellte sich fast allgemein die Aufgabe, das ganze Gebiet der einen oder der anderen so viel wie möglich beherrschen zu können. Wer in fremden Landen sein Brod erwerben wollte, musste ebenso wie Der, welcher nicht ganz ausgezeichnet in einer einzelnen Kunstübung war, sich durch Vielseitigkeit schätzenswerth machen. Wir können dies noch heute bei den herumziehenden Truppen der Seiltänzer, Kunstreiter etc. beobachten. Andererseits würde freilich die Vielseitigkeit ihrer Leistungen eher darauf schliessen lassen, dass diese Spieler nicht gerade ausgezeichnet in einer Specialität, besonders nicht in der jede andere ihrer Kunstübungen so weit überragenden Schauspielkunst gewesen sein mögen. Wie es denn überhaupt nicht zu erwarten ist, dass zu einer Zeit, in welcher diese letztere in so grosser Beliebtheit stand, wie damals in London, Schauspieler von Bedeutung nöthig gehabt haben sollten, ihren Unterhalt im Ausland zu suchen. Dass einige derselben früher und später an bedeutenden Londoner Bühnen thätig gewesen, ist noch kein Gegenbeweis. Vielmehr mögen die meisten von ihnen derjenigen Klasse von Darstellern angehört haben, die Shakespeare in seinem Hamlet gegeisselt hat, was keineswegs ausschliesst, dass sie die damaligen deutschen Schauspieler, die Handwerker sowohl, wie die Schüler, Stu-

denten und Erwerbsschauspieler, ausserordentlich in Schatten stellten und berechtigtes Aufsehen erregten. Ebensowenig ist ein Grund zu der Annahme, dass diese englischen Darsteller die Deutschen mit unmittelbaren Uebertragungen der besseren Stücke oder gar der Meisterwerke der damaligen englischen Bühne bekannt machten. — Abschriften von Manuscripten der noch ungedruckten Stücke dieser Art haben sie gewiss nicht besessen, kaum dass ihnen die späteren Drucke derselben bekannt worden sein werden. Zwar finden wir unter den Stücken, die sie zur Aufführung brachten, auch solche verzeichnet, denen Dramen von Kyd, Decker, Marlow und Shakespeare zu Grunde lagen. Die in den Jahren 1620, 1624 und 1630 erschienenen Sammlungen englischer Comödien und Tragödien, wie sie an verschiedenen deutschen Höfen und in verschiedenen deutschen Städten zur Aufführung gebracht worden sind, lassen aber keinen Zweifel darüber, dass es gewiss nicht directe Uebertragungen der englischen Stücke waren. Der Titus Andronikus dieser Sammlung weicht nicht nur entschieden von den uns bekannten späteren Ausgaben der Shakespeare'schen Dichtung ab, sondern wird sicher fast ebenso verschieden von der früheren uns unbekannten Ausgabe derselben gewesen sein. Von Wichtigkeit für die Erörterung der hier vorliegenden Frage scheint ein altes, dem Shakespeare'schen Hamlet nachgebildetes Stück: „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark“, das aus dem Jahre 1710 stammt und wahrscheinlich eine, nur mit neueren Zusätzen versehene Copie eines früheren Stückes ist. Es ward uns durch Eckhof erhalten, der es 1779 im Goth. Theaterkal. zum Abdruck bringen liess. Neuerdings ist es von Alb. Cohn (i. o. a. W.) neu mitgetheilt worden. Ein Stück dieses Namens wurde bereits 1626 von englischen Comödianten am kurf. sächs. Hofe in Dresden, sowie später von der Velthen'schen Truppe zur Darstellung gebracht. Ich glaube nicht zu irren,

wenn ich die uns vorliegende Bearbeitung für identisch mit der der Velthen'schen Truppe halte. Auch dürfte sie bis auf einige Zusätze, besonders in den späteren Acten, mit der früher in Dresden gespielten übereinstimmen. Gewiss lag ihr aber diese, sowie ihr wieder die früheste Shakespeare'sche Bearbeitung, die damals im Originale wohl schwerlich in Deutschland bekannt war, zu Grunde. Wie in letzterer heisst auch noch hier der Polonius der späteren Bearbeitung Corambus.

Das uns vorliegende Stück stellt sich als eine ganz freie, überaus rohe und willkürliche Bearbeitung des Shakespeare'schen dar, wie sie etwa von Jemand kommen konnte, der es nur vom Anhören kannte, sich den Gang und sogar einzelne Gedanken desselben aber gut eingeprägt hatte; daher die Reihenfolge der Scenen und Gedanken nicht immer festgehalten ist. So fordert z. B. Hamlet den Corambus erst nach dem Schauspiele auf, die Comödianten gut zu behandeln etc. Für die Art der Ausführung mag folgende zwischen Hamlet und Ophelia handelnde Scene sprechen, welcher der Monolog Hamlet's ganz fehlt:

„Ophelia. Eure Durchlaucht nehmen doch das Kleinod wieder, welches Sie mir geschenket?

Hamlet. Was, Mädchen, willst du gern einen Mann haben? Gehe weg von mir — doch komm her. Höre Mädchen, ihr Jungfern thut nichts anders, als die junge Gesellen verführen, eure Schönheit kauft ihr bey den Apothekern und Krämern. Höret, ich will euch eine Historie erzählen. Es war ein Kavalier in Anion, der verliebte sich in eine Dame, welche anzusehen war, wie die Göttin Venus, wie sie nun sollten zusammen zu Bette gehen, ging die Braut vor, und fing an, sich auszuziehen, nahm erstlich das eine Aug aus, welches künstlicherweise war eingesetzt, hernach die Vorderzähne, welche von Elfenbein auch so künstlich waren eingemacht, dass mans nicht sehen konnte, hernach wusch sie sich, da

ging die Schminke, womit sie sich angestrichen hatte, auch fort. Der Bräutigam kam endlich, gedachte seine Braut zu umfangen, wie er sie aber ansichtig ward, erschrak er, und gedachte, es wäre ein Gespenst. Also betrügt ihr die Junggesellen, darum höret mich auch. Aber warte, Mädchen — doch gehe nur fort nach dem Kloster, aber nicht nach einem Kloster, wo zwey Paar Pantoffeln vor dem Bette stehen.“ (Ab.)

Die ausschweifendste Behandlung hat jedoch der Wahnsinn Ophelia's erfahren. Der Hanswurst, als Hofnarr Phantasmo, den sie mit ihrer Liebe verfolgt, hat hierbei Eingang gefunden. Es ist dies jedoch wahrscheinlicherweise ein späterer Zusatz, vielleicht aus der Velthen'schen Zeit. Wie der ersten Bearbeitung des Shakespeare'schen Hamlet fehlt auch dem deutschen Stücke die Kirchhofsscene. Das Attentat des Königs auf Hamlet und dessen Vereitelung wird hier aber nicht erzählt, sondern unmittelbar dargestellt. Auch diese Scene hat zum Theil eine burleske Behandlung erfahren.

Wenn die englischen Comödianten die Stücke der englischen Bühne aber auch wirklich besessen hätten, so würden sie dieselben anfangs dem deutschen Publicum doch nicht so haben darbieten können, theils weil ihre Kenntniss der Sprache nicht ausgereicht haben würde, sie ebenbürtig zu übersetzen, theils weil es ihnen an dem dazu nöthigen Personal gefehlt hätte. Das Wahrscheinlichste ist, dass einzelne Schauspieler von ihnen Aufzeichnungen aus dem Gedächtniss machten, im Uebrigen aber dieselben aus dem Stegreife spielten und sie hierbei dem eigenen, sowie dem vermeintlichen Verständnisse und Geschmacke der Zuhörer möglichst anzupassen strebten. Schauspieler haben fast immer eine möglichst niedrige Vorstellung von dem letzteren, daher es nicht fehlen konnte, dass man dabei so derb, nüchtern und geschmacklos wie möglich verfuhr. Auch konnten dann freilich die Stücke zunächst nicht anders als in Prosa behandelt werden,

obschon man zur Zeit des ersten Auftretens dieser Schauspieler noch ganz an den Hans Sachsischen Reimvers gewöhnt war, weshalb die Dramen des Herzogs Julius von Braunschweig, der ihnen hierin nachfolgte, anfangs sogar in diese Versform zurück übertragen wurden. Die in den Jahren 1620 und 30 im Druck erschienenen englischen „Comödien und Tragödien" sind sämmtlich in Prosa verfasst. Doch mögen nach einer Nachricht v. J. 1613 (von Joh. Rhenarus, Leibmedicus des Landgrafen Moritz zu Cassel) von ihnen vereinzelt auch Stücke gegeben worden sein, in denen Prosa und Jamben abwechselten.

Die Frage, ob diese Darsteller anfänglich nur in englischer Sprache gespielt, lässt sich nicht sicher beantworten. Die Angabe, dass dies von ihnen sogar noch im Jahre 1599 in Hildesheim geschehen, ist wenig wahrscheinlich, besonders, wenn es Darsteller vom Hofe des Herzogs von Braunschweig gewesen sein sollten. Dass es den englischen Schauspielern selbst in der englischen Sprache noch möglich gewesen sein würde, Aufsehen zu erregen, ist an sich nicht zu bezweifeln. Haben wir in unseren Tagen doch etwas Aehnliches von italienischen Schauspielern erlebt. Doch ist wohl anzunehmen, dass Schauspieler, welche ihren Unterhalt in fremden Ländern suchten, vor Allem deren Sprache zu erlernen bestrebt sein mussten. So konnten schon 1529 niederländische Schauspieler in Wien mit deutschen Darstellern zusammenspielen, und englische Schauspieler würden den Stamm der Theater von Wolfenbüttel und Cassel nicht haben bilden können, wenn sie der deutschen Sprache nicht zureichend mächtig gewesen wären, zumal der Herzog Julius von Braunschweig vor Allem wünschen musste, seine eigenen Stücke von ihnen dargestellt zu sehen. Eine Stelle seiner Tragödie von der Ehebrecherin (schon 1594 gedruckt) kann darüber einige Aufklärung geben. Hier sagt

Gallichora: Ich hatte es Dir deutlich genug gesagt, wenn Du es sonst verstehen wolltest.

Johan Bouset: Ick bin ein Englisch Mann, ick en • son dat dudsch spreken niet verstahn.

Gallichora: Ishould have told you in plain enough German, if you had been willing to understand it.

Johan Bouset: I am an English man. I do not will understand any one that speaks German.

Diese Stelle kann nur den Sinn haben, entweder das gebrochene Deutsch, welches der englische Darsteller des Johan Bouset sprach, zu motiviren, oder — was wahrscheinlicher ist — sich über das gebrochene Deutsch, welches einzelne der englischen Schauspieler damals noch sprachen, lustig zu machen.

Wird man sich diese Schauspieler aber auch keineswegs auf der Höhe derer zu denken haben, welche auf der englischen Bühne damals Epoche machten, so bezeichnet ihr Auftreten immerhin einen Fortschritt in der Entwicklung der deutschen Schauspielkunst und des deutschen Theaters. Alle bedeutenderen dramatischen Dichter der Zeit stehen unter dem Einflusse ihrer Spiele: Ayrer, welcher, obschon er die Hans Sachsische Versform beibehält, es ausdrücklich zugiebt und bei einigen seiner Spiele sogar die englische Quelle bezeichnet, der Herzog Julius von Braunschweig, später selbst Gryphius und noch später Christian Weise.

Diese Schauspieler, mit deren Erscheinen die Entstehung des herzoglich braunschweigischen und des landgräflich hessenschen Hoftheaters nahezu zusammenfällt, sind es nun also, denen wir zuerst an dem kurfürstlich brandenburgischen und an dem kurfürstlich sächsischen Hofe begegnen. In den dürftigen Nachrichten, die wir aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts von dramatischen Aufführungen an dem letzteren haben, spielen dieselben die hervortretendste Rolle. Wir finden sie hier in den Jahren 1600, 1601, 1605, 1609, 1610 und 1617. Besonders scheint sich die Kurfürstin-Wittwe, Sophie

von Brandenburg, für sie interessirt zu haben, vielleicht auf Anregung des brandenburger Hofes; wie sich denn vom Jahre 1605 ein Schreiben des Kurfürsten von Brandenburg an den Kurfürsten von Sachsen vorfindet, in welchem er diesem eine Bande englischer Comödianten unter Johann Spenzer empfiehlt. Auch scheinen diese Truppen fast immer nur vor dem „Kurfürstlichen Frauenzimmer“ gespielt zu haben. Die wichtigsten Nachrichten, die wir überhaupt von ihnen besitzen, stammen aus den Jahren 1626 und 27, in denen sich eine Truppe derselben im Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes befand. Fürstenau hat dieselben aus Notizen der damals üblichen Schreibekalender von Bediensteten des königl. sächsischen Hofmarschallamtes entnommen und ein werthvolles Verzeichniss der innerhalb dieser Zeit von ihnen aufgeführten Stücke mitgetheilt. Wir finden darunter vier, die auch schon in der Sammlung der englischen Comödien und Tragödien vom Jahre 1620 enthalten sind: „Jemandt und Niemandt, Hamann und Esther, Fortunato und Der verlorene Sohn“, sowie vier andere, denen unzweifelhaft Stücke von Shakespeare zu Grunde lagen: „Julius Cäsar, Hamlet, Lear, Romeo und Julie“. Auch auf Kyd's Spanische Tragödie, Marlow's Faust und Der Jude von Malta, Shakespeare's Kaufmann von Venedig, weisen einzelne Titel hin. Dramatische Aufführungen finden sich ferner in den Jahren 1630—32 erwähnt. Es ist ungewiss, ob englische Comödianten dabei thätig waren. Gewiss aber waren es grösstentheils englische Comödien, welche man darstellte. — Die Nachrichten über diese Spieler werden von hier an auch in dem übrigen Deutschland spärlicher und mit dem Jahre 1683 hören sie auf. Dies erklärt sich theils aus den Wirkungen des dreissigjährigen Krieges, theils aus der Concurrenz, welche ihnen von den nun emporkommenden deutschen Truppen gemacht wurden.

Auch hatten inzwischen neue Bestrebungen eine Veränderung des Geschmacks herbeigeführt. Wie die

frühere humanistische Bewegung gingen auch sie von den Gelehrten aus. Das Bedürfniss einer eigenen Bildung und Literatur hatte sich um so fühlbarer gemacht, je weiter die übrigen Nationen hierin vorgeschritten waren. Die lateinische Sprache vermochte für diesen Mangel einen Ersatz nicht mehr zu bieten. Die Dichtung aus den Fesseln der letzteren zu befreien, die deutsche Sprache zu selbstständiger Entwicklung zu bringen und von ihren fremden Bestandtheilen zu reinigen, wurde zunächst ins Auge gefasst. Es war Martin Opitz, der den Impuls hierzu gab. Sein Beispiel rief eine eifrige Nachfolge hervor. Schlesien und die sächsischen Lande wurden der Sitz der Bewegung, die sich den Beifall und Schutz des Adels, der Höfe gewann. Sie fand ihren Mittelpunkt in der fruchtbringenden Gesellschaft, die, 1617 gegründet, rasche Ausbreitung fand und eine Anzahl ähnlicher Institute ins Leben rief. Die Ausschliesslichkeit ihrer Verfassung konnte jedoch der Entwicklung einer wahrhaften Dichtung ebenso wenig unmittelbar förderlich werden, als ihre rein formalen Tendenzen. War doch zu derselben nur zutrittsfähig, wer zu den höheren Ständen oder zu den Gelehrten von Ansehen und Ruf gehörte, was keineswegs immer ein sicherer Beweis für wahre Intelligenz und Bedeutung war. Selbst diese Letzteren blieben darin in der Minderheit. Unter 806 Mitgliedern gab es im Jahre 1668 1 König, 3 Kurfürsten, zu denen auch Johann Georg II. von Sachsen gehörte, 49 Herzöge, 4 Markgrafen, 10 Landgrafen, 8 Pfalzgrafen, 19 Fürsten, 60 Grafen, 35 Freiherren und 600 Adlige und Gelehrte, von denen kaum 100 bürgerlich und bis 1647 ausser Andreä und Rist keine Geistlichen waren. Kann man sich wundern, wenn die von hier ausgehende Dichtung, soweit sie nicht bloss auf die Entwicklung der Sprache gerichtet war, nur der Unterhaltung und der Verherrlichung der Höfe und Vornehmen diente? In der That nahm die Dichtung der ersten

schlesischen Dichterschule zunächst kaum einen höheren Aufschwung, als zu einer höheren, anspruchsvolleren Pritschmeisterei. Gelegenheitsgedichte, allegorische Festspiele, die Texte zu singenden Balleten und Inventionen bilden ihren hauptsächlichsten Gegenstand. Hier war dem Hange zur prunkenden Phrase, zur schmeichlerischen Schönrednerei, zu Schwulst und Uebertreibung ein freier Spielraum gegeben. In diesem Sinne sahen wir am kurfürstlich sächsischen Hofe Martin Opitz und Buchner schon thätig und 1650 wurde in Mag. David Schirmer ein ständiger Hofpoet gewonnen, welcher seitdem ein treuer Gehülfe Johann Georg II. bei Ausrichtung seiner Feste blieb.[1] Neben ihm war auch der Kammerschreiber und Inventionssecretär Ernst Geller, sowie später Christian Dedekind hieran mit betheiligt.

Indessen fehlte es doch nicht an einzelnen höheren poetischen Anläufen, obschon man selbst dann mehr nur die Form ins Auge fasste und um den Inhalt wenig bekümmert war, so dass die Werke der Ausländer, die man für jene zum Muster nahm, auch noch für diesen zur Quelle wurden. Man schränkte sich hierbei aber nicht bloss auf die Dichtung der Alten ein, sondern suchte sich auch der Werke der Italiener, Spanier, Franzosen und der von ihnen allen beeinflussten Niederländer zu bemächtigen. Die Letzteren, welche schon früher den Humanisten in Deutschland die erste Anregung gaben, sollten neben den Italienern auch jetzt wieder den vornehmsten Einfluss ausüben. Sie waren den Schriftstellern der deutschen protestantischen Lande nicht nur durch Sprache und Geistesrichtung verwandt, sondern standen denselben zugleich in Geschmack und Ausdrucksweise damals noch ungleich näher, als jene.

Der Roman hatte zu dieser Zeit in der Dichtung fast überall die Führung erhalten. Besonders dem Drama,

[1] Seine hierher gehörigen Dichtungen finden sich in seinen „poetischen Rosen“ und „Rauten-Gepüschen“.

soweit es nicht auf Nachahmung der Alten beruhte, wies er Inhalt und Richtung an. Von den auf diese Weise bestimmten Formen desselben kamen in Deutschland zunächst zwei in Aufnahme: das Schäferdrama und das politisch-historisch lehrhafte Drama. Beide Gattungen schlossen sich den hier herrschenden allegorischen Festspielen und Gelegenheitsstücken an und adoptirten deren Charakter. Die ersteren wurden hauptsächlich von Italien, die letzteren von den Niederlanden aus angeregt. Niederländische Schauspieler hatten sie vielleicht selbst mit nach Deutschland gebracht. Rist schildert uns diese nicht von der vortheilhaftesten Seite. Er selbst schrieb in Prosa, nur weil er gefunden, dass sie keine Verse auswendig zu lernen vermöchten und sich überall nur durch Improvisation zu helfen suchten. Das Schäferspiel, auch Waldgedicht genannt (eine Uebersetzung des pastor fido [1619] leitete es ein) wurde besonders von der in Nürnberg entstandenen Gesellschaft der Pegnitzschäfer in die Mode gebracht und verlor sich an den Höfen in die singenden Ballete und Opern. Die historisch-politischen Dramen, die später sowohl in das Lohenstein'sche Drama, wie in das der englischen Comödianten eingingen und in letzterem den Grund zu den bekannten und verrufenen Haupt- und Staatsactionen legten, riefen aber eine Art historisch-allegorischer Moralitäten und Gelegenheits-Festspiele hervor, von denen das älteste uns bekannt gewordene, die 1630 in Hamburg zur Aufführung gelangte Tragicomödie vom Frieden und Krieg von Ernst Stapel in Lemgo ist. Sie kamen jedoch, wie es scheint, erst in den vierziger Jahren in Aufnahme und gelegentlich der Friedensverhandlungen, sowie nach Abschluss des Friedens zur vollen Blüthe. Das friedewünschende Deutschland (1647) und das friedejauchzende Deutschland (1653) von dem Hamburger Prediger J. Rist (geb. 1607, gest. 1667) machten besonderes Aufsehen. (Sie wurden noch von der Velthen'schen Truppe gespielt.)

Der bedeutendste, ja einzig bedeutende Dramatiker der ersten schlesischen Schule war Christian Gryphius (geb. 1616, gest. 1664). Er hatte auf seinen langjährigen Reisen durch die Niederlande, Frankreich, Italien, unmittelbare Eindrücke und Anregungen von der Bühne dieser Länder empfangen. Im Lustspiele strebte auch er, im Gegensatze zur Tragödie, einem natürlichen Ausdrucke zu, daher er sich hier an die Prosadramen des Herzogs Julius von Braunschweig anschloss. Im Uebrigen würde seine Dichtung in dem steifen Gange des Alexandriners, in ihren einfachen scenischen Formen noch immer zu schwächlich gewesen sein, um die englischen Schauspieler und deren Stücke mit ihrem zwar rohen, doch bunten scenischen Leben verdrängen zu können. Selbst Caspar von Lohenstein (geb. 1635, gest. 1683), welcher doch einen reicheren Wechsel der Scene wieder aufnahm, vermochte das nicht, obschon gerade das, was uns besonders verwerflich an ihm erscheint, der Schwulst, die geschmacklose Bilderhäufung, die schamlose Rohheit und bluttriefende Grausamkeit, jenen Spielen theils selbst schon entsprach, theils in sie einging und zur Monstrosität der Haupt- und Staatsactionen nicht unwesentlich beitrug. Ein viel gefährlicherer Gegner sollte den englischen Comödianten aber aus der mehr und mehr in den Hintergrund gerathenen Schulcomödie entstehen, aus welcher gleichwohl die deutsche Schauspielkunst und gleichzeitig der grösste dramatische Dichter des letzten Viertels des Jahrhunderts, Christian Weise, hervortreten sollte.

Neben den fahrenden Leuten der alten Zeit war nämlich zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine ganz neue Bewegung dieser Art in Deutschland entstanden. Der Kampf der Humanisten gegen Alles, was das Leben des Volks bedrückte, hatte diese von den tiefsten Schichten derselben ausgehende Bewegung hervorgerufen. Die Schule erschien jetzt nicht nur als Mittel, sich an diesem Kampf mit betheiligen, sondern auch als dasjenige, um sich aus der

äussersten Niedrigkeit und Dürftigkeit zu den Höhen des Lebens emporschwingen zu können. „Kinder und halbwüchsige Burschen liefen aus den entlegensten Thälern hinein in die unbekannte Welt. Wo eine Schule war bei einem Stifte oder im reichen Kirchspiel einer grossen Stadt, dahin schlugen sich die Kinder des Volks oft unter den grössten Leiden und Entbehrungen, verwildert und entsittlicht durch das mühevolle Wandern auf der Strasse, wie durch die Unsicherheit ihres Lebens in dem Bereich der Schule." (G. Freitag.) Denn ausser, dass sie selbst hier noch fast gänzlich auf fremde Mildthätigkeit angewiesen waren, hatte sich ein Penalismus der schlimmsten Art herausgebildet, welcher die Schüler der niederen Klassen (die Schützen) der Willkür der höheren (der Bacchanten) ganz preisgab, für welche sie betteln, betrügen, selbst stehlen mussten. Da geschah es denn wohl, dass der Bacchante von dem fahrenden Schülerthum einen freien und speculativen Gebrauch machte und mit dem ihm preisgegebenen Schützen, der ihn von Schule zu Schule hindurchbetteln musste, ein wanderndes Leben voll Raub, Schmutz und Liederlichkeit führte. Die uns erhaltene Selbstbiographie des späteren Buchdruckers und Schulrectors Thomas Platter in Basel, welcher von seinem 9. Jahre diesem wandernden Elend preisgegeben war und sich noch mit 18 Jahren ganz unwissend auf der Schule zu Strassburg unter die kleinen Kinder, „wie eine Glucke unter die Küchlein", setzen musste, gewährt uns erschreckende Einblicke in diese Zustände. Zwar wurden mit der Reformation die Schulverhältnisse besser, wodurch auch das fahrende Schülerthum an Rohheit, sowie an Ausdehnung verlor. Der in der akademischen Jugend einmal erweckte abenteuerlustige Wandertrieb konnte aber gewiss nicht gleich unterdrückt werden, zumal er durch die Pflege der Schulcomödie eine besondere Richtung, einen neuen Antrieb und Reiz erhielt, welcher den fahrenden Schüler sicher nicht selten

in das Leben der wandernden Spielleute und Schauspieler verflochten haben mag und auch dem Studenten noch anhaftete.

Man kann sich denken, welchen Eindruck auf die also gestimmte akademische Jugend die Erscheinung der englischen Comödianten ausüben musste. Man ahmte ihre Stücke und Spielweise nach, man begann so, wie sie, in Costümen zu spielen. Man schloss sich ihren Spielen selbst an. Die ersten deutschen Wandertruppen, von denen wir überhaupt wissen, bestanden meist aus Studenten, sei es dass sie den Beruf des Schauspielers völlig ergriffen, sei es dass sie sich dem verlockenden Leben desselben nur vorübergehend anschlossen, wie dies z. B. von dem späteren dänischen Hofprediger Lassenius behauptet worden ist. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts an gewinnen die Nachrichten hierüber an Bestimmtheit. 1646 sah Pastor Rist in Hamburg unter Andreas Gärtner eine aus feinen, gelehrten und wohlgeschickten Studenten bestehende Truppe, welche den grössten Beifall erwarb. Eine andere erschien unter Principal Schneider, der sich „Magister Sartorius, Präses und Herzog Thaliens" nannte, 1648 zu Mainz. Im Jahre 1660 taucht eine dritte Gesellschaft dieser Art unter Principal Karl von Zimmern auf. Auch spielten 1662 in Dresden Studenten eine geistliche Comödie auf dem Gewandhause, die grossen Anstoss erregte. Neben diesen studentischen Truppen scheint eine Zahl geringerer das Land durchzogen zu haben, wie wir z. B. einem Comödiantenmeister Hans Georg Eckher aus Dresden (1658) mit einer Compagnie hochdeutscher Comödianten in Wien begegnen.

Die Schulcomödie, in manchen Gegenden Deutschlands völlig erstorben, stand damals in Sachsen in voller Blüthe, besonders in Leipzig. Der Dichter Kormarten, der 1669 Actor regens der Studentenschaft war, liess in diesem Jahre eine Bearbeitung des Racineschen Polyeuct von sich aufführen, in welcher der Stu-

dent Joh. Velthen (oder Veltheim) aus Halle die Titelrolle mit so viel Beifall spielte, dass er die schauspielerische Laufbahn zu ergreifen beschloss. Schon hierbei sollte sich aber die Festigkeit seines Charakters bewähren, da er erst ruhig seine Studien beendete und den Magistertitel erwarb, ehe er seinen Entschluss zur Ausführung brachte und sich an die Spitze einer Anzahl Gleichdenkender stellte, was wahrscheinlich im folgenden Jahre geschah. Die erste sichere Nachricht, die wir von dieser Truppe besitzen, stammt wieder aus Dresden.

Mit Ausnahme der schon oben erwähnten englischen Comödianten scheinen bis. hierher Schauspieler an den kurfürstlichen Hof immer nur ganz vorübergehend gezogen worden zu sein. Schon 1601 zeigen sich aber auch hier deutsche Erwerbsschauspieler unter einem gewissen Christian Forchheim, der eine römische Tragödie daselbst zur Aufführung brachte. 1613 werden wieder Darstellungen erwähnt, welche der Hofbarbier Melchior Meier mit mehreren Personen aus der Stadt im Schlosse abgehalten hatte. 1626 erwarb der Freiberger Springer Hanss Schilling ein Patent mit seinem Schwiegersohne, dem Pickelhering Lengsfeld, die freie Kunst des Springens verbunden mit theatralischen Vorstellungen in den kurfürstlichen Landen auszuüben. Er gab auch Vorstellungen bei Hofe und seine Gesellschaft bestand ausschliesslich aus sächsischen Unterthanen. In demselben Jahre spielte ferner ein Franzose Rabel mit seinen Genossen Comödie. Aus Notizen vom Jahre 1630 scheint hervorzugehen, dass auch die kurfürstlichen Prinzen sich im Comödiespielen versuchten. Die kurfürstlichen Enkelkinder, die Söhne der Landgräfin Sophie Eleonore von Hessen, waren aber sicher an dergleichen Spielen betheiligt, da sie 1643 ihren Neujahrswunsch an die Grosseltern mit der Nachschrift schliessen: „Mögen Ew. G. gehorsamlich nicht verhalten, dass wir dabevor Unsern gnädigen, hochgeehrten, herzliebsten fürstlichen Eltern eine Probe, wie wir mit Gottes

Hülfe in Unsren Studien fortgeschritten, im Theater gethan und Unsers, leider so viele Jahre her von verzehrenden Kriegsflammen lichterlohe brennenden lieben deutschen Vaterlands unglückseligen Zustand in Gestalt eines Comödienspiels repräsentiret, welches nachmals gedruckt worden.“ Also eine jener in Aufnahme gekommenen historischen Moralitäten. Bald darauf scheint der sächsische Kurprinz ein Privattheater errichtet — der Kurfürst, der ihn überhaupt immer von Zerstreuungen abzulenken suchte, dies aber nicht gern gesehen zu haben, „denn als in seiner Abwesenheit die Landgräfin von Hessen eine Vorstellung auf diesem Theater zu sehen wünscht, erkundigt sich der Kurprinz erst, ob er es thun oder lassen solle?“

In den Jahren 1644 und 46 vergnügte man sich bei Hofe mit den Springern von Freiberg, die auf dem obern Schlosssaal abwechselnd mit Bären tanzten, auf dem Seil voltigirten und auf dem Theater agirten. Es wird dabei eines Tanzes gedacht, wie ihn die Engländer bei dem reichen Juden von Malta getanzt. Das also hatte man ihnen abgelernt und es galt als Empfehlung. Auch eine Comödie, „wo vor jedem Actus der Inhalt mit stummen Personen repräsentirt wird“ — weist auf den Dumb-show der Engländer hin. Erfurter Springer spielten unter Anderem eine Tragödie von Romeo und Julia. Englischer Einfluss ward eben überall sichtbar. Im Jahre 1651 finden wir die erste Notiz von theatralischen Aufführungen, welche bei Tische stattfanden. 1659 traten, nach den uns vorliegenden Nachrichten, seit lange zum ersten Mal wieder englische Comödianten und zwar zum Theil in Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke auf, darunter: „Der Mohr von Venedig“ und „Wenn ich's sehe, so gefällt mir's wohl“ (vielleicht: Wie es Euch gefällt). In den 60er Jahren begegnen wir wiederholt Aufführungen von Spielen, welche möglicherweise schon von fest angestellten Schauspielern dargestellt wurden. Erst im Jahre 1666

werden diese aber ausdrücklich erwähnt. Sie spielten die „Böhmische Historia von der Libussa“ und „Der siebenjährige Weiberkrieg“. Die erste urkundliche Nachricht darüber fällt in das Jahr 1669 — das Anstellungsdecret eines gewissen Christian Starke[1] als kurfürstlicher Hofcomödiant. Es scheint, dass die damalige Truppe aus 8 Personen bestand, da für kurfürstliche Comödianten so viele Essen berechnet werden. Im Jahre 1671 werden als zu den Comödien, Balleten und Exercitien gehörig bezeichnet: Gideon Gellius (Exercitienmeister), J. J. Mülder (Herold), Charles du Mesniel (Tanzmeister), Joh. Thorian, Joh. Barth. Buhler, Christian Starke, Joh. Chr. Dorsch, Gottfr. Pistorius, Siegmund Biehner, Joh. Georg Encke, Joh. Bapt. Waydt (Comödianten). Dazwischen spielten auch fremde Truppen, so die des Pulcinello Landolfi, welcher ein Patent erhielt, mit seiner Bande in sächsischen Landen spielen zu dürfen. Dies war — wie Fürstenau sagt — vermuthlich die erste Gesellschaft, welche in Norddeutschland die Aufmerksamkeit auf das Stegreifspiel, die commoedia dell' arte lenkte. Hamburgische Schauspieler brachten zur selben Zeit Molière'sche Stücke zur Darstellung; 1676 zeigen sich, vielleicht für lange zum letzten Mal, noch Stücke von Hans Sachs, und 1677 finden wir unter anderen eine Aufführung der Comödie vom schleichenden Manisten Tartuffe erwähnt. Im folgenden Jahre fanden gelegentlich der Zusammenkunft des Hauses Sachsen in Dresden, die auf Befehl des Kurfürsten vom Bürgermeister Tschimmer in einem Prachtwerke verherrlicht worden ist, eine Reihe glänzender Feste statt. Wahrscheinlich erhielt Mag. Joh. Velthen, hierbei zugezogen, für seine Gesellschaft, die damals bereits unter dem Namen der „berühmten Bande“ in An-

[1] Vater des Joh. Ludw. Starke, der, selbst ein trefflicher Schauspieler, noch besonders durch seine Frau in der Theatergeschichte berühmt wurde.

sehen stand, bei dieser Gelegenheit das Prädicat der kursächsischen Comödiantenbande, auf das er sich im Jahre 1683 in einer Eingabe an den Leipziger Magistrat bezieht. Die wirkliche Anstellung erfolgte jedoch erst unter Johann Georg III. im Jahre 1685. In dem vorausgehenden Jahre spielte Velthen wieder vor dem kurfürstlichen Hofe im Taube'schen Garten, unter anderen auch einige Stücke von Molière. Diese Vorstellungen scheinen zu seiner festen Anstellung geführt zu haben. Er musste jedoch die Direction mit den schon vorher angestellten Christ. Starke und Wolfg. Riese theilen.[1] Von den früheren kurfürstlichen Schauspielern blieben ausserdem noch Christoph Paceli, der jedoch schon 1686 starb, und Christian Dorsch. Von der Velthen'schen Truppe traten ausser dessen Frau noch Gottfried Salzsieder, Christ. Janetzschky, Reinhard Richter, Balthasar Baumbacher und Frau (Velthen's Schwägerin) ein. An sie schloss sich 1686 Sara von Boxberg. Es ist wahrscheinlich, dass dies die ersten Frauen waren, welche in Dresden, vielleicht ausser Wien selbst in Deutschland, die Bühne betraten. Das Schauspiel erhielt damit eine ganz neue Anziehungskraft.

Man hat von Velthen's Eintritt in die kurfürstlich sächsischen Dienste gewöhnlich die Errichtung des ersten Hoftheaters in Deutschland datirt. Dies ist jedoch unrichtig. Die Höfe von Braunschweig-Wolfenbüttel und Hessen-Cassel haben hierauf einen näheren Anspruch. Hat doch Landgraf Moritz von Hessen sogar ein prächtiges Theater, dem er nach seinem Sohne den Namen Ottonium gab, erbauen lassen. Doch auch als Gründungstag des Dresdner Hoftheaters kann Velthen's Eintritt in die kurfürstlich sächsischen Dienste nicht angesehen werden, da das Institut kurfürstlicher Hofcomödianten

[1] In einer Eingabe an den Oberhofmarschall von Haugwitz finden sich auch noch die Namen Christian Sander, Christoph Zeurisch und Joh. Adam Scholtz als frühere Hofcomödianten verzeichnet.

zwar von diesem Zeitpunkte an wesentlich erweitert und erhöht wurde, sonst aber schon vorher bestand. Im Jahre 1688 betrug der Aufwand für dasselbe 1771 Gld., 1691 war er auf 2000 Thlr. gestiegen.[1] Die Gehalte der drei Directoren betrugen anfangs je 200, die der übrigen Darsteller bewegten sich zwischen 100 und 150 Thlr., nur Velthen's Frau erhielt ebenfalls 200 Thlr. Die aus dieser Zeit auf uns gekommenen Bestallungsdecrete enthalten unter anderen folgende Bestimmungen für die mit dem Prädicate eines „Hoff-Bedienten“ Angestellten, welches später in das eines „Cammer-Bedienten“ verwandelt wurde: „Insonderheit aber soll er schuldig seyn bei Unsrer Residentz sich wesentlich aufzuhalten, auch im Theatro beim agiren sich gebrauchen zu lassen und was ihm zu lernen überreichet wird, dasselbe willigst anzunehmen und hierinnen sich nicht widerspänstig zu erweisen, sondern jederzeit seinem Vermögen nach williges gehorsams zu verrichten, ohne Unsern und Unseres geheimden Rathes und Ober-Cämmerers (an welchen zugleich er hiermit gewiesen wird) Bewilligung und Urlaub nicht zu verreisen, auch wass er bei dieser seiner Bestallung siehet, und in Erfahrung bringet, biss in sein grab bei sich verschwiegen bleiben zu lassen und im übrigen sich sonsten allenthalben dermassen zu erzeigen, wie einem getreuen Diener gegen seinen Kurfürsten und Herren eignet und gebühret.“ Die Truppe hatte das Recht, sobald man ihrer bei Hofe nicht bedurfte, in sächsischen und deutschen Landen herumzureisen, und wir besitzen vereinzelte Nachrichten von ihrem Auftreten und ihren Erfolgen in Frankfurt a. M., Breslau, Nürnberg, an den Braunschweiger Höfen, in Magdeburg und besonders in

[1] In diesem Jahre bestand die Truppe aus Velthen, dessen Frau und Tochter, Starke, Riese, Salzsieder, Richter und Frau, Benj. Pfennig, Elias Adler, David Bamberger, Christian Müller und Frau.

Hamburg. — Das Emporblühen der Oper drängte, wie es scheint, am Dresdner Hofe das Interesse für das Schauspiel zurück. Es sind davon nur wenige Nachrichten auf uns gekommen. Die wichtigste datirt aus den ersten Monaten des Jahres 1690, in denen die kurfürstlichen Hofcomödianten bei dem Hoflager in Torgau thätig waren. Die englischen Spiele sind hier bereits ganz vom Repertoire verschwunden, an ihre Stelle besonders Molière'sche, sowie spanische Stücke (Prinz Sigismund von Böhmen, der künstliche Lügner, Don Juan), Hauptactionen und Hanswurstiaden getreten. Auch ein Stück „Wallenstein" findet sich darunter mit aufgeführt, welches dem Lausitzer Dichter Adolph v. Haugwitz[1] (einem Verwandten des Hofmarschalls) zugeschrieben wird, und „Der grosse Rechtsgelehrte Papiniano" dürfte wohl dem Gryphius angehören.

Das abnehmende Interesse des Hofes am Schauspiel sprach sich in entscheidender Weise bei der Thronbesteigung Johann Georg IV. (1692) aus, der sämmtliche deutsche Comödianten wieder verabschiedete und ihnen nur den Titel beliess und die Concession für das Land. Die „sämmtliche Bande Comödianten nahm — wie es in einer Eingabe derselben heisst — diesen Beschluss des Kurfürsten mit höchster Gemüthsalteration auf" und musste nun aufs Neue ihre Wanderzüge auf ungewissen Erwerb beginnen. Dies konnte der Entwicklung des deutschen Dramas um so weniger zu Gute kommen, als der Kampf mit der aufblühenden Oper ein immer schwierigerer wurde. Gleichzeitig begannen die Frommen ihre Angriffe auf die Schauspiele; auch Velthen mochte noch unter ihnen zu leiden haben. Schon in Berlin soll

[1] Er soll, wie Gervinus sagt, auch verschiedene Ballete für die Dresdner Bühne zugerichtet und überhaupt auf das Theaterwesen daselbst Einfluss gehabt haben. Er schrieb, in der Manier Lohenstein's, auch noch eine Maria Stuart und einen Soliman.

ihm das heilige Abendmahl verweigert worden sein und Kurfürst Friedrich, der die Sache erfahren, die Geistlichkeit mit einem Verweise belegt und angewiesen haben, künftighin Niemandem ohne Anfrage hohen Orts das Sacrament der Kirche zu versagen. Jetzt wurde von Hamburg, wo der Kampf der Kirche und des Theaters fast ein ganzes Jahrhundert andauern sollte, etwas Aehnliches von seinem Hanswurst Schernitzky (Stranitzky ?) berichtet. Kurze Zeit später scheint Velthen gestorben zu sein. Jahr und Tag seines Todes sind ungewiss. Doch wurde 1696 das sächsische Comödiantenprivilegium bereits zu Gunsten seiner Wittwe auf Polen mit ausgedehnt. Die Veröffentlichung der von Velthen veranstalteten Uebersetzung des Molière fand 1694 nicht durch ihn, sondern durch seine Truppe statt. Wahrscheinlich war er also, wie Devrient richtig urtheilt, damals schon todt.

Velthen war unstreitig eine überaus glänzende, charaktervolle Erscheinung, von dem Berufe, den er begeistert ergriffen, völlig erfüllt, fest, freimüthig, mannhaft in seinem Auftreten. Von letzterem giebt ein Brief den Beweis, der von dem submissen und verwickelten Tone, der sonst in ähnlichen Schreiben der Zeit herrschte, vortheilhaft absticht. Veranlassung gab eine im Jahre 1687 eingetretene Hoftrauer. Der Brief lautet wie folgt:

„Durchlauchtigster Kurfürst,
Gnädigster Herr!

Es ist zwar nicht ohne, dass Ew. Kurfürstl. Durchlaucht durch deren Ober-Hof-Marschall die Aufnehmung und Bestallung der Bande Comoedianten mit der ausdrücklichen Condition geschehen lassen, das zu der Zeith, wan hohe Trauer einfället, wir unsere Besoldung nur zur Helffte bekommen sollen, dawider wir auch nichts einzuwenden haben.

Weil aber, gnädigster Herr, vor Eines bei Hochseeligen Absterben Dero Frau Mutter, Christmilden An-

denkens, schon die Helffte des Quartales Trinitatis ist verflossen. gewesen, und ungeachtet alles angewandten Fleisses nicht allein zu Berlin und an denen Braunschweigischen Höfen wegen der daselbst gleichfallss eingefallenen Hohen Trauer uns alle Hoffnung benommen, sondern auch zu Bresslau und andren Orthen in Schlesien wegen des Türken-Krieges abgeschlagen. worden, einige Comödien zu präsentiren, darbey wir doch schon in die 60 Thlr. Reisekosten vergeblich anwenden müssen. Vors ander auch wir sehr weiten Weg werden zu reisen haben, ehe wir etwas verdienen können, und grosse Gefahr dabey, dass, wie uns vormals begegnet, viel mehr darbey an Unkosten aufwenden, als verdienen möchten, das ganze Quantum aber, so an der Helffte des halben Quartahls Trinitatis abzuziehen währe, ungefähr 90 Thlr. beträget:

Als gelanget an Ew. Kurfürstl. Durchlaucht unser unterthänigstes Suchen und inständigstes Bitten, Sie geruhen gnädigst die Verordnung zu thun und zu befehlen, damit uns das nunmehr zu Ende gehende Quartahl Trinitatis völlig aus der Kurfürstl. Rentkammer vergnügt werden möchte.

Bey künftigen Quartalen, so lange Ew. Kurfürstl. Durchlaucht unsere Unterthänigste wirkliche Aufwartung nicht gnädigst verlangen, wollen wir gern und willig mit dem halben Quartal unss vergnügen lassen. Wegen Ausszahlung des gantzen Quartaalss Trinitatis machen sich sichre und ungezweifelte Hoffnung

Ew. Kurfürstl. Durchlaucht<br>
unterthänigst gehorsame Diener<br>
Sämmtliche Bande der Kurfürstlichen Comödianten."

Für das Ansehen, welches Velthen mit seiner „berühmten Bande" genoss, mag die Thatsache sprechen, dass er bei seiner Ankunft in Nürnberg sowohl, wie in Breslau von einer Deputation des Rathes am Weichbilde

der Stadt begrüsst und bewirthet wurde, welche Ehre er mit einer sogenannten Rathscomödie, d. i. mit einer Festvorstellung erwiederte, bei welcher der Magistrat in corpore erschien und den Ehrenplatz zu beiden Seiten des Prosceniums auf der Bühne erhielt (eine Auszeichnung, die ihren Entstehungsgrund in dem Bau der früheren Theater hatte, bei denen nur die Bühne bedeckt war und Schutz gegen Sonne und Regen bot).

Man würde jedoch einen sehr falschen und übertriebenen Begriff von den Leistungen Velthen's und seiner Gesellschaft gewinnen, wenn man sie einfach nach derartigen Werthschätzungen oder nach den Titeln der Stücke seines Reportoires beurtheilen wollte. Diese gehören in der That den grössten neueren Dichtern, einem Molière, Corneille, Calderon, Alarcon etc. an. Ein Blick auf den uns noch überlieferten Polyeucte des Kormarten, der Velthen doch gerade zu dem Berufe des Schauspielers begeistert hatte, genügt, um erkennen zu lassen, wie unendlich verschieden wenigstens die Trauerspiele von den ihnen zu Grunde liegenden Originalen meist sein mochten. Sie wichen in ihrer äusseren Form und Behandlung wahrscheinlich nur soweit von den Spielen der englischen Comödianten ab, als die Allegorien der höfischen Festspiele und der geschichtlichen Moralitäten, der Decorationsprunk und das Maschinenwesen der Oper darin noch mit Eingang gefunden. So kommen z. B. in Kormarten's Polyeuct die schwarzen Geister mit brennenden Fackeln bei rührender Trommel zu dem in Gewissensangst eingeschlafenen Felix, blasen ihm in die Ohren, zausen ihn an den Haaren, während des Polyeuct's weisser Geist, mit dem abgehauenen Kopf in der Hand und mit entblösstem blutigen Störzel auftritt. „Polyeuctus hat gegen den Felix seine Actiones als redete er mit ihm, wobey man recht den blutigen Hals siehet sich regen.“ — Nur vereinzelt mag das regelmässige Drama Aufnahme gefunden haben, und nur Molière, doch auch

nur in Prosa, weil diese das Extemporiren gestattete, vermochte sich neben den Hanswurstiaden und Haupt- und Staatsactionen zu behaupten und dem regelmässigen Drama die Bahn zu brechen. Um seine Einführung auf der Bühne hat sich Velthen, der seine Stücke neu übersetzte, unstreitig grosses Verdienst erworben. Im Uebrigen aber war er, trotz all seiner Belesenheit, doch nur ein Kind seiner Zeit und eine ächte Schauspielernatur. Die besten Anregungen waren ihm doch von den englischen Comödianten gekommen, und gleich diesen konnte auch er den Geschmack seines Publicums sich nicht tief genug denken.

Indessen hinderte das nicht, dass der Schüler seine ohnedies schon im Ansehen gesunkenen Lehrer weit überflügelte und völlig verdrängte. Der handwerksmässigen Routine trat jugendliche Begeisterung, dem traditionellen Schlendrian eine umsichtige Betriebsamkeit gegenüber, die sich aller Wirkungen und Mittel der Bühne, wo sie dieselben auch immer antreffen mochte, zu bemächtigen und sie für sich dienstbar zu machen wusste. Wenn die Velthen'schen Stücke in ihrer äusseren Form und Behandlung sich von denen der englischen Comödianten auch meistentheils nur wenig unterschieden, so führten sie doch dem schau- und veränderungslustigen Publicum einen neuen Inhalt und neue Wirkungen zu. Und wenn seine Spielweise sich auch immer noch in den Geleisen seiner Vorgänger bewegte, so war sie doch jedenfalls frischer und im Einzelnen erfinderischer. Welch neue Anziehungskraft musste seinen Darstellungen nicht allein die Einführung jugendlicher Mädchen und Frauen und die opernhafte Ausstattung der Bühne geben! Denn um diese Zeit hatte man bereits der italienischen Oper die charakteristische Decoration und den Vorhang entlehnt. Zwar war die Bühne noch immer mit Teppichen umhangen, doch liessen sich diese im Hintergrunde nach Bedarf auseinander- und wieder zuziehen, um einen bestimmten

charakteristischen Schauplatz sichtbar zu machen oder wieder verschwinden zu lassen. Diese Einrichtung gestattete mannichfache Verwandlungen bei offener Scene und vereinigte so die Vortheile der alten decorationslosen und der neuen decorativen Bühne.

Ueber die Spielweise der Velthen'schen Gesellschaft dürfte vielleicht eine Scene aus dem schon oben angezogenen Hamlet einigen Aufschluss geben, die gewiss schon von ihr in dieser Form zur Darstellung gebracht worden ist und eine Anspielung auf Dresdner Verhältnisse enthält. Es ist die Scene zwischen Hamlet und dem Schauspieler, der hier zu einem Principal Carl avancirt ist. Sie lautet wie folgt:

Hamlet: Seid ihr nicht vor wenig Jahren zu Wittenberg auf der Universität gewesen, mich dünkt ich habe euch da sehn agiren.

Carl: Ja, Ihro Hoheiten, wir sind von denselben Comödianten.

Hamlet: Habt ihr dieselbe Compagnie noch ganz bei euch?

Carl: Wir sind zwar nicht so stark, weilen etliche Studenten in Hamburg Condition genommen, doch seind wir zu vielen lustigen Comödien und Tragödien stark genug.

Hamlet: Habt ihr noch alle drey Weibspersonen bey euch, sie agirten sehr wohl.

Carl: Nein, nur zwey, die eine ist mit ihrem Mann an dem Sächsischen Hof geblieben.

Hamlet: Wie ihr zu Wittenberg waret, so agirtet ihr dazumal gute Comödien. Allein ihr hattet etliche Bursche bey euch, die hatten gute Kleider an, aber schwarze Hemden, etliche hatten Stiefeln an, aber keine Sporen.

Carl: Ihro Hoheiten, man kann oft nicht alles haben, vielleicht haben sie gedacht, sie dürfen nicht reiten.

Hamlet: Doch ist es besser, wenn alles accurat ist; doch höret noch mehr, und bitte zu verzeihen, ihr höret oft nicht gleich, was die Zuschauer urtheilen, denn da waren auch etliche, die hatten seidne Strümpfe und weisse Schuh an, aber auf dem Haupte hatten sie schwarze Hüte, die waren voll Federn, unten bald so voll, als oben, die Plomaschen waren, ich glaube, sie mussten anstatt der Schlafmützen damit in den Betten gelegen haben, das steht so schlimm und ist leicht zu ändern. Auch könnt ihr wohl etlichen davon sagen, wenn sie eine königliche Person agiren, dass sie doch nicht so sehr gucken, wenn sie ein Compliment gegen eine Dame machen, auch nicht so viel spanische Pfauentritte und solche Fechtermienen, denn ein Potentat lacht darüber, fein naturell ist das beste: der einen König spielt muss sich einbilden, dass er in dem Spiel ein König sey und ein Bauer auch wie ein Bauer.

Wie niedrig erscheint in diesen Ermahnungen die damalige Schauspielkunst gegen die, welche uns aus Shakespeare's hier fast völlig verschwundenen goldenen Regeln entgegentritt. Shakespeare geisselte ohne Zweifel die Spielweise nicht seines eigenen Theaters, sondern die der Concurrenzschauspieler. Es scheint aber, dass hier seine Rügen zu sehr auf die Darsteller selbst zu beziehen gewesen sein würden, um angewendet werden zu können. Welchen Eindruck hätte z. B. die auf den Narren bezügliche Stelle auf einem Theater ausüben müssen, an welchem der Narr im Gegentheil das Privilegium hatte, überall hineinsprechen zu dürfen, auf welchem er überall den gestörten Zusammenhang wiederherstellen sollte. Hatte doch Velthen sich nicht nur des Stegreifspiels der Italiener bemächtigt, sondern dasselbe sogar auf die ernsten Spiele, auf die Tragödie übertragen. So ist in einer uns noch erhaltenen, doch späteren Haupt- und Staatsaction:

„Karl XII. vor Friedrichshall" von den eingeflochtenen komischen Scenen, weil sie extemporirt werden sollten, immer nur flüchtig der Inhalt angegeben, wie z. B. Scene 4: Arlequin und Plapperlieschen. Extemporirte Scenen von wegen heyrathen, Arlequin will hingehen und sich annehmen lassen zu einem Soldaten, Plapperliese will als Marckedähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter sie beyde beschlossen, Plapperliese ab.

Doch wurden auch ernste Scenen nur extemporirt, wie man für folgende Scenen nur nachstehende dürftige Angaben findet:

Scene 7.

Friedrich mit blossem Degen.

Scene 8.

G. Budde mit blossem Degen.

Scene 9.

Carl Friedrich mit blossem Degen.

Scene 10.

Der Commandant mit blossem Degen.

Indem ich aber jene dem deutschen Hamlet entnommene Stelle: „fein naturell ist das Beste" u. s. w. auf die Spielweise der Velthen'schen Truppe beziehe, behaupte ich freilich nichts Geringeres, als dass sie, wie sehr sie auch selbst an einer übertreibenden, bombastischen Ausdrucksweise noch leiden mochte, doch im Ganzen auf eine natürliche Darstellungsweise ausging. Velthen hätte hierzu schon durch sein Studium des Molière angeregt werden müssen, welcher gegen das falsche Pathos der tragischen Darsteller seiner Zeit so oft in satyrischer Weise das Wort erhob. Es regte sich damals aber auch in Deutschland eine Opposition gegen die Unnatur der schlesischen Dichter und der gespreizten Darstellungsweise der Schauspieler. Freilich stellte man dafür kaum etwas wesentlich Besseres an die Stelle. Man predigte die Naturwahrheit, aber meinte nur die des gemeinen Lebens damit. Der bedeutendste Vertreter dieser Richtung

ist jener schon oben erwähnte Schulrector Christian Weise in Zittau (geb. 1642, gest. 1708), welcher die Schulcomödie zu neuer Blüthe brachte und gewiss zu dieser Zeit das bedeutendste dramatische Talent war. Auch er war der Ueberzeugung, dass auf der Bühne der König oder der Bauer nicht anders wie im gewöhnlichen Leben sprechen dürfe, daher er auch den Dialekt einführte. Wir können aber bei ihm auch lernen, wie leicht diese platte Natürlichkeitsrichtung das Drama ins Flache herabzieht, da er es für eine viel grössere Aufgabe der Kunst hielt, solche Personen zur Darstellung zu bringen, die jeder der Zuschauer schon im Leben vielfach gesehen, als aussergewöhnliche Charaktere. Gleich so vielen unserer heutigen Theaterdichter, schrieb auch schon er um dieser Natürlichkeit willen seinen jungen Darstellern die Rollen auf den Leib. Im Wesentlichen stand er dabei auf dem Standpunkt Luther's. Die Comödie sollte bessern und lehren, was Jedem nach seinem Amte und Stande zukommt — eine Ansicht, die Luther als Theolog und Schulmann, doch nicht als Künstler und Dichter ausgesprochen hatte, die aber heute auch bei vielen der letzteren fortwirkt. Die beste Satyre darauf gab Weise selbst, indem er, um diesem Zweck vollständig zu entsprechen, jedem Kinde nach seinem Stande die Rolle schrieb oder gab, daher es seinen Stücken nie an einer Anzahl fürstlicher Personen für die Kinder vornehmer Leute fehlen durfte. Dem Luther'schen Ausspruch: „Christen sollen Comödien nicht ganz und gar fliehen, weil bisweilen Zoten und Buhlereien dort seien", gab er die praktische Auslegung, dass diese darin vorkommen dürfen, ja vorkommen müssen. Trotz der moralisirenden Tendenz seiner für Schüler geschriebenen Dramen sind sie doch mehr als billig hiervon erfüllt.

Es ist fraglich, ob Weise seine Spiele jemals selbst vor dem kurfürstlich sächsischen Hofe oder überhaupt

in Dresden zur Aufführung brachte.[1] Sie waren wohl meist zu figurenreich, um auf der Bühne in Aufnahme kommen zu können. Da er sie aber fast sämmtlich drucken liess und bei seiner ausserordentlichen publicistischen Thätigkeit eines ausgebreiteten Rufes genoss, so sind sie sicher nicht ohne Einfluss auf die damalige Bühnendichtung gewesen (Joh. Riemer, Chr. Fr. Henrici werden als seine Nachahmer genannt), und auch Velthen dürften seine Stücke nicht unbekannt geblieben sein.

Wie aber der Letztere als Derjenige bezeichnet wird, welcher das italienische Stegreifspiel (nach den Entwürfen des Gherardi) auf der deutschen Bühne einführte, so wird ihm auch die sogenannte Haupt- und Staatsaction zugeschrieben. Die Spiele, die man mit diesem Namen bezeichnete, sind aber ganz allmählig entstanden. Velthen hat sie gewiss nur weiter ausgebildet, d. h. die Bühneneffecte, auf die sie berechnet waren, gehäuft und ihnen vielleicht noch den auf den Reiz der Neugier abzielenden Namen gegeben. Es liegen ihnen ohne Zweifel die

[1] 1714 wurde von Dresdner Kreuzschülern unter dem Rector Gelenius Christ. Weise's „Jephtah" und „Der Sturz des Marschall Biron" zur Aufführung gebracht. 1732 fand am 26. Mai auf dem Gewandhause von 25 angehenden Studenten die Aufführung einer Tragicomödie statt, welche der Regens der Alumnen der Kreuzschule, Mag. Christ. Kretschmer, in lateinischer Sprache nach der Comödie vom Masaniello des Chr. Weise in lateinische Verse gebracht hatte; am 29. folgte eine deutsche Comödie: „Die vertheidigte Unschuld" (wahrscheinlich das unter dem Titel „Die beschützte Unschuld" von Weise herrührende Stück). — Die letzte Erwähnung einer Dresdner Schulcomödie stammt aus dem Jahre 1734, in welchem die Neustädter Schule auf dem Gewandhause unter Direction ihres Rectors Mag. Kretschmer eine lateinische Comödie spielte, welcher am nächsten Tage ein deutsches Schauspiel: „Die zwar gedrückte, doch endlich erhöhte Tugend" folgte. — Weise liess sogar drei, ja selbst vier Stücke hintereinander aufführen: am ersten Tage ein biblisches, am zweiten ein historisches, am dritten ein (wie er sich ausdrückt) freies Gedicht, welchem er zuweilen noch ein Possenspiel anfügte.

Spiele der englischen Comödianten zu Grunde, in welche der Hanswurst schon frühzeitig Eingang gefunden zu haben scheint[1] und welche dann später noch Elemente der Tragödien der schlesischen Dichter (Gryphius, Lohenstein u. s. w.), sowie der historisch-politischen Schauspiele und Moralitäten, und endlich der Oper und des Stegreifspiels mit in sich aufnahmen. Zu Velthen's Zeit mochte diesen Spielen ein politisch-geschichtlicher Stoff ganz wesentlich sein, der dann gewöhnlich im trockensten Zeitungstyle behandelt wurde.

Velthen hat das Verdienst, das ernste Drama, indem er es Hauptaction nannte, zur Hauptsache der schauspielerischen Darstellungskunst erhoben zu haben; allein die Mittel, welche er anwendete, um demselben eine immer erweiterte Anziehungskraft zu geben, haben auf die Entwicklung des Dramas in Deutschland einen um so nachtheiligeren Einfluss ausgeübt, je grössere Erfolge er damit erzielte, in je grösserem Ansehen er stand. Wie hoch er sich aber auch mit seiner Truppe über andere gleichzeitige deutsche Schauspieler erheben mochte, so werden doch seine Spiele selbst wieder ausserordentlich gegen diejenigen der Schauspieler von Venedig, Paris, Madrid oder London zurückgestanden haben. Dies wird wohl zu beachten sein, um die Entlassung der Velthenschen Truppe unter dem vielgereisten Joh. Georg IV. richtig zu beurtheilen. Schien sie doch schon unter dessen Vater an Beliebtheit verloren zu haben. Wie hätte sie auch mit den Wirkungen der damaligen kursächsischen Oper, eine Salicola an der Spitze, zu concurriren vermocht! Mit wie viel Geschmacklosem selbst sie noch behaftet sein mochte, so hob sie den Hörer und Zuschauer doch immerhin in eine Art idealer Welt, während die Velthen'schen Spiele ihn nur zu oft nicht tief genug herabziehen mochten.

[1] Man findet ihn schon in einzelnen der 1630 gedruckten englischen Comödien und Tragödien.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die hierfür die Dichter der Zeit verantwortlich machten, und werthvoll ist allerdings das damit ausgesprochene Zugeständniss, dass ohne Dichtung an eine wahrhafte Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst nicht wohl zu denken sei. An guten dramatischen Dichtungen hat es aber Velthen gewiss nicht gefehlt. Ihm standen die Spiele der grossen Dichter der Engländer, Italiener, Franzosen und Spanier zu Gebote, die er nicht nur kannte, sondern deren er sich auch in seiner Weise bemächtigte. In welcher Weise jedoch, wenn wir etwa Molière ausnehmen! Doch hat er auch dafür in Eduard Devrient noch einen beredten Vertheidiger gefunden. „Molière — heisst es bei diesem — war für das grosse Publicum noch zu fein (!), Corneille und Racine zu reizlos und überhaupt diese moderne und fremdländische Tragödie dem Volksgeschmacke zuwider." Hatten jene grossen Dichter in ihren Ländern aber nicht ebenfalls mit ähnlichen Zuständen zu kämpfen gehabt? Shakespeare wusste recht gut, dass das Beste, was er schrieb, für die Massen nur „Caviar" sei, und seine Verachtung des grossen Haufens beruhte hauptsächlich auf dem Bewusstsein der ihn davon trennenden Kluft. Gleichwohl schrieb er seine Stücke in einer Weise, die sie selbst heute, bei so vorgeschrittener Allgemeinheit der Bildung, noch hoch über den eigentlichen Volksgeschmack stellt. Wirkten sie darum weniger in seiner Zeit? — Das Genie ist fast immer nur phänomenartig in das Leben der Völker getreten und von der Massenbildung durch eine Kluft getrennt gewesen. Wo wäre ein Fortschritt der Kunst, wenn der Künstler nur immer zu dieser herniedersteigen, sie aber nie zu sich emporheben wollte? Die Wahrheit ist: dass die Schauspielkunst in Deutschland zu jener Zeit schon darum nicht von den deutschen Dichtern im Stiche gelassen werden konnte, weil es an wahren dramatischen Dichtern noch fehlte, sie selbst aber die Dichtung, welche sie fand, ganz einseitig zu ihren

vermeintlichen Zwecken ergriff, wie sie dies ja sogar heute noch thut. Selbst wenn man die Dichtungen der fremden Nationen schon ebenbürtig zu übersetzen und darzustellen im Stande gewesen wäre, was gewiss nicht der Fall war, würde man sie schon aus diesem Grunde doch nicht so dargestellt haben. Wie die englischen Schauspieler die Shakespeare'schen Dramen, so glaubte damals auch Velthen die Meisterwerke der französischen und spanischen Tragödie dem vermeintlichen Geschmacke des Publicums, d. i. dem, was man damals den Bühneneffect nannte, anpassen zu sollen.

So hat sich denn der kurfürstlich sächsiche Hof das Verdienst erworben, ebenso wie den ersten grossen deutschen Musiker, auch den ersten grossen deutschen Schauspieler zu sich herangezogen zu haben. Wir haben gesehen, zu welcher Blüthe die Musik von Heinrich Schütz hier entwickelt wurde. Dass Velthen diese Gelegenheit nicht in ähnlicher Weise zu benutzen vermochte, wird, wie ich denke, hinreichend durch die hier dargelegten Verhältnisse erklärt worden sein.

---

## Die erste italienische Oper.

**Die Bildung einer kurprinzlichen Kapelle neben der kurfürstlichen. — Deren Verschmelzung unter Johann Georg II. — Reibungen der italienischen und deutschen Elemente darin. — Uebergewicht der ersteren. — Die erste italienische Oper unter Bontempi. — Auflösung derselben. — Bildung einer neuen italienischen Oper unter Pallavicini. — Die Salicola.**

Johann Georg II. (geb. 1613) war nicht nur ein prachtliebender, sondern auch ein kunstsinniger Fürst. Nichts scheint in seiner Jugend einen so tiefen Eindruck auf ihn ausgeübt zu haben, als die Festlichkeiten am Hofe seines Vaters, weshalb ihn auch dieser immer wieder an die Geschäfte verwies. Selbst noch im Jahre 1653 war dies der Fall, wie aus einem Briefe des Kurprinzen an Johann Georg I. hervorgeht, in welchem es heisst: „Was Ew. Gnaden auch wegen Dero gnädigstem Befehl erwähnet, der Canzlei halber, sollen Ew. Gnaden versichert sein, dass ich selbigem gemäss jederzeit mich verhalten werde, gehorsamst nachzukommen; massen ich denn allezeit um 8 Uhr bereit bin und mich allezeit bei den Herren Räthen erkundigen lasse, ob ich hinüber soll kommen, wie denn ich heute an den geheimden Rath habe gehen wollen, so ist aber ganz nichts einkommen.“ Besonders scheint der Sinn für Musik schon früh in dem Prinzen geweckt und wohl auch gepflegt worden zu sein. Vielleicht, dass Schütz, welcher demselben 1629 den ersten Theil seiner „Symphoniae sacrae“ widmete, ihm selbst

darin Unterricht gab, da er sogar mit der Compositionslehre vertraut war. Ist doch von seinen Compositionen ein Psalm, der 117. „Laudate Dominum omnes gentes" erhalten geblieben. An der erneuten Ausgabe der Psalmen von Schütz (1661) war er ebenfalls thätig und bewahrte demselben bis zuletzt eine unveränderte Hochachtung.

Und so war es auch wieder der Kurprinz, bei dem die auf Wiederherstellung der ganz in Verfall gerathenen kurfürstlichen Kapelle gerichteten Vorstellungen Schützes die förderndste Theilnahme fanden. 1641 betraute er diesen sogar mit der Errichtung einer besonderen kurprinzlichen Kapelle, welche gleich anfangs auf grössere Dimensionen berechnet schien, da sich unter den zunächst dafür Angestellten ein Director der kurfürstlichen Instrumentalmusik mit erwähnt findet. Früher fast noch sehen wir aber die Neigung zu den theatralischen Spielen der Zeit bei dem Prinzen hervortreten. Selbst mitten im Kriege (1630—36) werden Comödien erwähnt, in denen die kurfürstlichen Prinzen selber „agiret", und welche theils im blauen Gemache und in den brandenburgischen Gemächern, theils im steinernen Saale und in der Thurmkammer stattfanden. In den vierziger Jahren wird aber sogar eines besonderen kurprinzlichen Theaters gedacht. Von dieser Zeit an erscheint der Prinz überhaupt als der eigentliche Förderer und Vertreter aller künstlerischen Bestrebungen am Hof seines Vaters, oder, wie Weber (Forschungen u. s. w.) es ausdrückt, als „General-Intendant der kurfürstl. Schauspiele, Kapelle und Hofmaler und als Oberceremonienmeister bei vorkommenden „Inventionen" und sonstigen Belustigungen".

Obschon Schütz dem Kurfürsten in einem Schreiben vom Jahre 1645 die Berufung von italienischen Sängern empfahl, „im Fall nämlich Kurfürstliche Hoheit würdiglich bedient werden sollte", so wurde von diesem doch

solcher Vorstellung keine Berücksichtigung gegeben, wahrscheinlich weil er einestheils die Kosten scheuen, anderentheils den Eintritt katholischer Sänger in den protestantischen Gottesdienst für anstössig halten mochte. Nicht so der Kurprinz, der schon um 1547 Italiener in seiner Kapelle hielt, nämlich Bontempi als Componisten und Discantisten, Sauli als Bassisten und Severo als Instrumentisten. — Möglich, dass der obengedachte Hinweis Schützes indirect mit von Einfluss auf diese Anstellungen war; direct scheint derselbe, auf jene Ablehnung des Kurfürsten und ihre Motive hin, aber keinen Antheil daran genommen zu haben. Gleichwohl wurde er dessen von beiden Seiten verdächtigt. Dies geht aus einem Briefe Schützes an den Kurprinzen vom Jahre 1653 hervor, in welchem es heisst: Viele vornehme geistliche und weltliche Personen klagten ihn an: er sei die Veranlassung, dass der Kurprinz aus Italien verschriebene Musikanten in der Kapelle eingeführt. Er bittet, ehe vielleicht der Kurfürst davon höre, diesen Argwohn von ihm zu wenden „bevorab bei dem ehrwürdigen Ministerio der Hofkapelle, bei welchem ich mich deswegen auch im widrigen Credit befinde. Im Uebrigen so betheure ich mit Gott, dass mir an meinem Orte solch von Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht neu angerichtetes Italienisches Directorium Musicum (ob es gleich mir und andren Deutschen allhier mehr zur Verkleinerung als Erhöhung unserer Qualität gereichet) niemals zuwider gewesen ist.“ Die Ueberlegenheit der kurprinzlichen Kapelle über die kurfürstliche, welche von Schütz hier so offen eingeräumt wird, findet durch eine nur wenige Wochen später an den Kurfürsten gerichtete Vorstellung des Kurprinzen weitere Bestätigung, in welcher Letzterer Vorschläge zur Hebung der kurfürstlichen Kapelle macht. Sie stellt den Zustand derselben als ausserordentlich gesunken dar, doch werden zu ihrer Aufhülfe weder Italiener, noch eine andere Leitung in Aussicht genommen. Schütz soll vielmehr

Kapellmeister bleiben, da, „ob er gleich seines hohen Alters halber nicht allezeit aufwarten könnte, er selbiges schon wirdt einem Andren auffzutragen wissen“.

Die Berufung der Italiener in die kurprinzliche Kapelle scheint mit zwei Reisen zusammenzuhängen, welche der Kurfürst den seit 1648 als Altist angestellten Christoph Bernhard zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien machen liess. Das erste Mal soll dieser nämlich, wie es bei Mattheson heisst, 2 Castraten, das zweite Mal 1 Tenoristen und 2 Altisten, unter den Letzteren Perandi, welcher jedoch sehr bald Vicekapellmeister geworden zu sein scheint, aus Rom mitgebracht haben. Auch Schütz, dessen Schüler er war und welcher denselben so hoch schätzte, dass er ihn schon 1651 zu seinem Substituten vorschlagen konnte, spielt hierbei auf die erste dieser beiden Reisen mit an, indem er sagt — „welchen unser gnädiger Herr hiebevor ein Jahr bey den Italienern erhalten haben wollte“. Christoph Bernhard, 1627 in Danzig geboren, zeigte schon früh Neigung und Talent zur Musik. Später aber zog ihn der Ruf des Kapellmeister Schütz vor allem Anderen nach Dresden. Trotz der Theilnahme und Förderung, die sein Fleiss und Talent in dem alten Meister hier fand, erhielt er doch erst 1655 eine Anstellung als Vicekapellmeister mit 350 Gulden Gehalt.

Die Vorliebe Johann Georg II. für Italiener und italienische Musik war schon um diese Zeit so gross, dass er (1652) der Kurfürstin von Baiern sogar einige ihrer italienischen Musikanten abspänstig machen liess, was um so grösseren Anstoss bei dieser erregte, als damals die Höfe in dergleichen Angelegenheiten eine grosse Courtoisie gegen einander zu beobachten pflegten. Sie beschwerte sich darüber nicht ohne Heftigkeit bei dem Kurfürsten, der ihr auch volle Genugthuung zusagte.

Wie sehr der Kurprinz sich aber auch jetzt noch für die übrigen Lustbarkeiten interessirte, geht aus einem 1651 an seinen Vater gerichteten Schreiben hervor, in

welchem er sich erbietet, gegen eine Anweisung von 12,000 Thalern Alles, was etwa zu den Inventionen für die bevorstehenden Festlichkeiten nothwendig sei, beschaffen zu wollen. In besonderer Gunst standen bei ihm die an den deutschen Höfen in die Mode gekommenen Ballete und Singballete. Er hatte dazu in dem französischen Tanzmeister François d'Olivet, welcher seit 1651, zugleich mit als Kammerdiener, in seine Dienste getreten war, sowie in David Schirmer, geboren 1623 in Pappendorf bei Freiberg, zwei tüchtige Kräfte gewonnen. Als dieser Letztere, welcher seit 1650 als Poet, doch ohne feste Anstellung am Hofe seines Vaters (der ihn in Wittenberg kennen gelernt hatte) lebte, wegen der Unsicherheit seiner Stellung um seine Entlassung gebeten, soll er denselben mit den Worten zurückgehalten haben: „Ich lasse Euch nicht, denn ich kann Euch gebrauchen. Ich will Euch zu einem Manne machen, dass Ihr es mir zeitlich Dank wissen sollt." In der That wurde Schirmer, der nun sofort eine Anstellung als Hofbibliothekar erhielt, nicht nur ein treuer Gehülfe des späteren Kurfürsten, sondern auch ein angesehener Mann seines Hofs. Doch fehlt es schon jetzt nicht an Nachrichten von Festlichkeiten dieser Art, welche der Kurprinz am Hof seines Vaters veranstaltete und an welchen sich auch die Kurprinzessin zuweilen betheiligte.[1] Sie sollten aber an Glanz von denjenigen noch weit übertroffen werden, welche während seiner eigenen Regierung stattfanden. Er wurde hierbei von dem Baron Joh. Georg von Rechenberg unterstützt, den er als Oberhofmarschall an die Spitze seines Hofhaltes stellte. Ihm folgte (1664) Graf Curt Reinike von Callenberg, 1672 Baron Ernst von der Kanne

[1] Es waren fast lauter Singballete, die von Schirmer erfunden und gedichtet worden waren, wie z. B. das Ballet der Glückseligkeit, das Ballet des Atlas (1655) etc.



und 1677 Hermann von Wolframsdorf. Curatoren der Kapelle waren bis 1664 Oberhofprediger Dr. Jacob Weller und von da bis 1680 Oberhofprediger Dr. Martin Geier. 1664 wurde zur Erleichterung der Geschäfte die Oberkämmerei vom Hofmarschallamte getrennt, blieb aber diesem untergeordnet. Die Kapelle, über deren derzeitige Verfassung und Rangverhältnisse Fürstenau (Zur Geschichte der Musik etc. Th. I. S. 158 u. f.) ausführliche Auskunft giebt, wurde an jene verwiesen.

Gleich nach dem Regierungsantritte Johann Georg II. war die frühere kurprinzliche Kapelle mit der kurfürstlichen zu einem Institute vereinigt worden. Schütz, als Oberkapellmeister, sowie Bontempi und Albrici als Kapellmeister und Bernhard als Vicekapellmeister wurden an ihre Spitze gestellt. Sie bestand aus 14 Sängern, 6 Kapellknaben, 17 Instrumentisten, 4 Organisten und dem Hofcantor. Obschon der Kurfürst eine entschiedene Vorliebe für italienische Musik und Sänger bezeigte, erlaubte ihm doch sein Gerechtigkeitssinn nicht, dem Verdienste der Deutschen seine Anerkennung ganz zu versagen. Den alten Kapellmeister Schütz hielt er bis zu seinem Tode in Ehren. Doch auch Bernhard, der jetzt die Stütze der Deutschen wurde, schätzte er hoch. Nichtsdestoweniger erlangten die Italiener das Uebergewicht. Unter den wenigen deutschen Sängern trat der berühmte Bassist Joh. Jäger, der seine italienischen Rivalen glücklich besiegt hatte, leuchtend hervor. Das Mitgliederverzeichniss vom Jahre 1666 weist nicht nur eine mit dem Bau eines besonderen Theaters zusammenhängende ausserordentliche Erweiterung auf, sondern es veranschaulicht auch den wachsenden Einfluss der Ausländer. Die Zahl der Kapellmeister und Vicekapellmeister ist auf 7, die der Sänger auf 18, die der Instrumentisten auf 20, mit Ausschluss eines Concertmeisters, zweier Cantoren und dreier Organisten, gewachsen. Der jährliche Aufwand hat die Höhe von 25,800 Thlr. erreicht. Um wie viel höher im

Werthe das Talent der Italiener gegen das der Deutsehen veranschlagt wurde, lässt sich aus einigen Zahlen erkennen. Während Schütz als Oberkapellmeister nur 800 Thlr. bezog, erhielten die italienischen Kapellmeister (zu denen seit 1663 auch Perandi gehörte) je 1200 Thlr., und während der Vicekapellmeister Bernhard auf 500 Thlr. gestellt war, betrug der Gehalt seines italienischen Amtsgenossen Novelli 800 Thlr. Die Sänger waren jetzt fast durchgehend Italiener, und den beiden Deutschen, Schütz und Bernhard, standen 5 italienische Kapellmeister und Vicekapellmeister[1] gegenüber. — Noch überstiegen

[1] Das genaue Verzeichniss der Kapellmitglieder vom Jahre 1666 ist folgendes:

| | |
|---|---|
| Schütz, Oberkapellmeister | 800 Thlr. |
| Bontempi, Albrici, Pallavicini u. Perandi, Kapellmeister, je | 1200 „ |
| Bernhard und Novelli, Vicekapellmeister und Tenoristen, je | 500 und 800 „ |
| David Töpfer, Hofcantor | 300 „ |
| Weber, Vicehofcantor | 200 „ |
| Forchheim, Violinist und Oberinstrumentist | 400 „ |
| Dedekind, Concertmeister | 400 „ |
| Domenico Melani, Bartolomeo Sorlisi, Gabriel Battistini, Antoni de Moran, Sopranisten, je | 800 „ |
| Antonio Ruggieri, Antonio Fedi, Altisten, je | 800 „ |
| Paul Seppi, Altist | 600 „ |
| Gottfr. Ursinus, Altist | 400 „ |
| Johann Müller, Altist | 100 „ |
| Amaducci, Tenorist | 800 „ |
| Adam Merkel, Tenorist | 400 „ |
| Paul Kaiser, Tenorist | 100 „ |
| Pietro Paolo Scandalibeni, Bassist | 800 „ |
| Joh. Jäger, Bassist | 600 „ |
| Stephan Paul, Bassist | 800 „ |
| Donat Rössler, Bassist | 100 „ |
| Walther, Marziani, Volprecht, Violinisten, je | 600 „ |
| Seidenek, Schmidt, Violinisten, je | 400 „ |
| Richter, Violinist (auch Trompeter) | 300 „ |
| Volprecht, Filo Mathes, Simon Leonhardt, Gottfried Kreische, Trompeter, je | 300 „ |
| Ephraim Biehner, Fagottist | 300 „ |

zwar die Gehalte der Sänger die der Kapellmeister nicht, aber sie standen doch gegen früher schon in dem umgekehrten Verhältnisse zu denen der Instrumentisten.

Die Bevorzugung der Italiener an den deutschen Höfen konnte natürlich der Entwicklung der nationalen Musik nicht eben förderlich sein. Nichtsdestoweniger war sie zunächst zu entschuldigen, denn während in Deutschland der furchtbare Krieg die Pflege der Musik fast ganz unterdrückt und auf Cantoren und Organisten eingeschränkt hatte, entfaltete sie sich dafür in Italien zu desto reicherer Blüthe, zu immer reizvolleren Formen. Die Oper hatte sich unter Monteverde mehr und mehr zur Beherrscherin aufgeworfen. Ihm folgten Cavalli und Cesti, welche das Recitativ melodisch zu beleben wussten. Zwischen 1637—1700 ist Venedig allein durch 40 Componisten mit 357 Opern vertreten. Die Kirchenmusik gab ebenfalls diesem Einflusse nach. Schon Viadana's Kirchenconcert und die Kammercantate Carissimi's zeugen dafür. Doch auch das Virtuosenthum begann sich zu regen. Die Saiteninstrumente hatten in Innsbruck, Brescia und Cremona eine bewundernswerthe Vervollkommnung erhalten. Corelli bildete etwas später das Violinenspiel zu höchster Vollkommenheit aus. Die Gesangsschulen von Venedig und Bologna wussten der menschlichen Stimme eine bis dahin noch ungeahnte Geschmeidigkeit und Technik zu geben.

Doch nicht sowohl in den Vorzügen, noch selbst in der Einseitigkeit und Aeusserlichkeit der in Italien herrschend gewordenen Richtung der Musik lag die Gefahr ihres dominirenden Einflusses, sondern in der Anmassung,

| | | |
|---|---|---|
| Gottfried Janeschky und Krügner, Cornetisten, je . . . | 300 | Thlr. |
| Winkler, Westhof, Taschenberg, Tromponisten, je . . . | 300 | „ |
| Kettel sen. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 400 | „ |
| Kettel jun. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 200 | „ |
| Johann, Theorbist . . . . . . . . . . . . . . . . | 100 | „ |

mit welcher die italienischen Künstler, berauscht von ihren Erfolgen, das Gebiet der Musik und des Theaters überall als eine nur ihnen mit Fug und Recht zustehende Domaine betrachteten, sowie in der speculativen, wohlorganisirten und in der Wahl ihrer Mittel meist unbedenklichen Betriebsamkeit, mit der sie das vermeintliche Vorrecht ausbeuteten. Allerdings sollte dies erst in späterer Zeit in grösserem Umfange hervortreten. Doch machten sich auch schon jetzt bedenkliche Symptome dafür geltend. Das abscheuliche Gewerbe der Castration, welches darauf ausging, auf künstlichem Wege theuer bezahlte Discant- und Altstimmen zu gewinnen, wurde aufs Schamloseste und im grössten Umfange betrieben. Wogegen etwas später neben den eigentlichen Gesangsschulen noch solche Anstalten entstanden, in denen junge Mädchen nicht nur zu Sängerinnen ausgebildet, sondern auch in die Geheimnisse des Courtisanenthums eingeweiht und in dessen Künsten unterwiesen worden sein sollen. (Barthold: Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Cassanova's Memoiren.)

In Dresden scheinen die Italiener sich anfänglich ziemlich zurückhaltend benommen zu haben. Das Verhältniss des Castraten Bontempi zu Schütz beruhte sogar auf wechselseitiger Achtung. Schütz schlägt 1651 den „Eunuchus Andreas Buontempi“ zu seinem Stellvertreter vor, da an seinen Fähigkeiten nicht wohl zu zweifeln, er auch „in seinen andren Proceduren ein discreter höflicher und verträglicher feiner junger Mensch bishero scheine“. Schon 1653 spricht aber aus einem anderen Schreiben eine gewisse Gereiztheit. „Wasmaassen — heisst es darin — es mir fast verkleinerlich und schmerzlich fürfallen will, an solchen Sonntagen, an welchen hiebevor nicht mir, sondern dem Vicekapellmeister das Directorium obgelegen ist, ich mit des Herrn Kurprinzen Directoren, als einen dreimahl jünger als ich und hierüber castrirten Menschen ordentlich und stetig umbwexeln vndt unter

ungleichen vndt zum grossen Theil vnverständigen Zuhörern gleichsam disputiren soll.“

Um 1656 erhielt übrigens Bontempi auch selbst wieder einen Nebenbuhler in Vicenzo Albrici aus Rom, den die Königin Christine von Schweden mit aus Italien gebracht hatte und welcher nun hier eine Anstellung als Kapellmeister fand. Dies scheint Bontempi's Verhältniss zu Schütz wieder gebessert zu haben, welchem er 1660, als seinem Herrn und Freund, eine Abhandlung widmete, „vermittelst welcher einer, so der Music gantz unverstand ist, soll componiren können“. Auch zog er sich wohl von dieser Zeit an mehr und mehr von den musikalischen Angelegenheiten zurück, um sich seinen wissenschaftlichen Arbeiten zu widmen.

Giovanni Andrea Angelini Bontempi war 1620 zu Perugia geboren. Den Namen Bontempi nahm er auf Wunsch seines Vormunds, Cäsare Bontempi, eines angesehenen Mannes seiner Vaterstadt, an. Er studirte in Rom bei Virgilio Mazzochi, Kapellmeister am St. Peter, und trat 1643 als Sänger in die Capella di Venezia ein. Von da kam er 1650 in die Dienste des sächsischen Kurprinzen. Er war ein vielseitig gebildeter Mann von umfassender Sprachkenntniss und that sich sowohl als trefflicher Sänger, Dirigent und Componist, wie als Geschichtsschreiber, Architekt und Mechaniker hervor. Kaum minder werden aber auch die Verdienste gerühmt, die er sich in ketzerischen Ländern um den katholischen Glauben erworben habe. Im Jahre 1662 dichtete und componirte er zur Vermählungsfeier der einzigen Tochter des Kurfürsten, Erdmuthe Sophie, mit dem Markgrafen Ernst Christian von Brandenburg-Baireuth die Oper „Il Paride“. Dieselbe machte schon deshalb viel Aufsehen, weil sie im nördlichen Deutschland die erste italienische Oper war. Die Partitur liegt noch vor, und Fürstenau glaubt ihr melodisches Verdienst nicht absprechen zu sollen, besonders lobt er die Behandlung der Recitative.

Doch lag die Stärke Bontempi's mehr in der Kirchenmusik.— 1664 wurde er noch zum Inspector des neuen Comödienhauses ernannt, doch wird er auch als Architekt und Maschinenmeister desselben erwähnt. 1666 erschien das erste Buch seiner „Historien des Durchlauchtigsten Hauses Sachsen" (welches erst 1697 vollendet wurde) und 1671 seine Geschichte der Ungarischen Revolution. Nach Johann Georg II. Tode kehrte er nach Italien zurück, wo er 1695 noch eine Geschichte der Musik veröffentlichte.

Zu den besonderen Lieblingen des Kurfürsten gehörte der Kapellmeister Albrici, ein Mann von Ruf und Talent, der viele Schüler an sich heranzog, aber zugleich von einer ungewöhnlichen Unruhe besessen war, die ihn nicht lange auf seinem Posten aushalten liess. 1663 trat er sogar ganz aus dem kurfürstlichen Dienste, um jedoch 1666 wieder in denselben zurückzukehren. Er scheint dies Spiel noch einmal wiederholt zu haben, da er 1676 wieder als „neu angestellter" Kapellmeister erwähnt wird.

Mit um so grösserer Beharrlichkeit benutzten die Castraten Domenico Melani und Bartolomeo Sorlisi die kurfürstliche Gunst. Sie wurden sehr früh in den nächsten Dienst ihres Herrn gezogen und als Geh. Kämmeriere angestellt. Später schwangen sie sich sogar zu Kammerjunkern und Kammerherren empor. Besonders einflussreich war Sorlisi. Als Besitzer von Schmiedefeld und Dippoldiswalde vermittelte ihm 1662 der Kurfürst die Erwerbung des Reichsadels. Grösseres Aufsehen aber machte in diesem Jahre noch seine Verheirathung, welcher sich die Geistlichkeit längere Zeit, doch vergebens, widersetzte und welcher der Volksmund den Spottnamen der Kapaunenheirath gab. Sorlisi legte später auf dem Terrain zwischen der Plauenschen Gasse und der Pragerstrasse einen grossen Garten an, damals der italienische Garten genannt, welchen der Kurfürst öfters besuchte und in dem auch zuweilen Comödie gespielt

wurde.[1] Melani sowohl wie Sorlisi waren aber auch in der That zwei hochbewunderte Sänger. Bontempi feierte sie noch 1666 in einem Sonnet, in welchem es heisst:

„Wenn ich Sorlisi hör', und auch Melani singen,
Bild' ich mir ein, es sei ein englischer Gesang.
Wie Aeolus den Sturm, Orpheus die Hölle zwang,
Also kann ihre Stimm' auch Sturm und Hölle zwingen."

Einer ähnlichen Bevorzugung des Kurfürsten erfreuten sich ferner die Sänger Battistini und Donato de' Amaducci, welche gleichfalls als Geh. Kämmeriere aufgeführt werden.

Nach Albrici's erstem Abgang (1663) wurde, wie schon gesagt, Perandi Kapellmeister, welcher gleich diesem der römischen Schule angehörte und sich in Kirchen- und Kammermusik verdient gemacht hat. Mattheson hat ihn sogar „den Affectenzwinger" genannt. Er starb 1675; an seine Stelle trat Sebastiano Cherici, der jedoch schon im folgenden Jahre Dresden wieder verlassen zu haben scheint. Auch der spätere Kapellmeister Carlo Pallavicini aus Brescia mag etwa um 1667 als Vicekapellmeister in die kurfürstliche Kapelle eingetreten sein. Er gehörte zu den beliebtesten Componisten der Zeit. Seine Opern wurden zwischen 1666 und 1687 in Venedig mit grossem Erfolge gegeben.

Unter diesen Umständen konnten natürlich die deutschen Musiker nur eine untergeordnete Rolle spielen. Bernhard, der mit der Zeit der wachsenden Kämpfe gegen die Intriguen und Anmassungen der Italiener müde geworden, verlangte seine Entlassung, um einem Rufe nach Hamburg zu folgen. Er erhielt sie zwar auch, 1667, aber

[1] 1668 ging er in kurfürstlichen Besitz über und wurde zunächst mit dem Namen „der Hoheiten Garten", später mit dem: „der türkische Garten" bezeichnet, bis er zuletzt vom Grafen Riesch erworben wurde.

nur nothgedrungen[1] und unter dem ausdrücklichen Vorbehalte, sobald der Kurfürst es wünsche, wieder zurückzukehren; was in der That im Jahre 1674 geschah, in welchem er als Erzieher der Enkel des Kurfürsten, Johann Georg und Friedrich August, sowie als Vicekapellmeister in den kurfürstlichen Dienst wieder eintrat.[2]

Theils um den Frieden zwischen den deutschen und italienischen Kapellisten zu erleichtern, theils um den Kirchendienst, während der vielfältigen Reisen des Kurfürsten, der dann den grössten Theil der Kapelle mit sich zu nehmen pflegte, sicherzustellen, wurde im Jahre 1666 auf Antrag des Bassisten Constantin Christian Dedekind (geb. 1628 zu Reinsdorf in Anhalt-Köthen), welcher sich schon als Dichter und Componist vielfach hervorgethan hatte, eine „kleine deutsche Musik" für den Kirchendienst ausgesondert, er selbst aber an deren Spitze gestellt, da damals ausser Schütz nur noch die Italiener Bontempi und Perandi als Kapellmeister vorhanden waren. Dies führte zu einer Theilung der Sänger in zwei Chöre, von denen der erste fast nur Italiener enthielt, während die Instrumentisten einen dritten Chor bildeten.

In einem Verzeichnisse von 1680, dem Todesjahre Johann Georg II., findet sich demgemäss die Kapelle in drei Abtheilungen getheilt. Der italienische Sängerchor, mit Albrici als Kapellmeister und Novelli als Vicekapellmeister, bestand aus 8 Sängern, darunter ein Deutscher, Johann Jäger, 2 Organisten und 1 Notist, bei einem Gehaltaufwande von 9200 Thlr. Der deutsche Chor mit

[1] Bernhard, dem man (wie es scheint) die Entlassung anfangs verweigerte, war ohne Rücksicht darauf nach Hamburg gegangen.

[2] Bis dahin hatte seit 1671 der berühmte und abenteuerliche Violinist Paul v. Westhof, der in diesem Jahre den kurfürstl. sächs. Dienst verliess, den jungen Prinzen Sprach-, vielleicht auch Musikunterricht ertheilt.

Christoph Bernhard, als Vicekapellmeister, und David Töpfer, als Hofcantor, Joh. Christian Böhm, als Organist, war aus nur noch 5 Sängern und einem Notisten zusammengesetzt, bei einem Gehaltsaufwande von 2470 Thlr. Der Chor der Instrumentisten, ausser dem Concertmeister Joh. Wilh. Furchheim, aus 19 Instrumentisten bestehend, wies einen Gehaltsaufwand von 5080 Thlr. auf. Eine bedeutende Einschränkung gegen den Bestand und Etat vom Jahre 1666 macht sich eben nach allen Seiten hin sichtbar.

Bis zum Jahre 1667 fanden alle theatralischen Aufführungen in den Räumen des Schlosses, die grösseren in dem vom Kurfürsten Moritz erbauten Riesensaale, die kleineren in anderen Gemächern, zuweilen auch in den Pavillons der Lustgärten statt. Ausser der oben erwähnten Oper Il Paride und den schon früher besprochenen Darstellungen von Comödien und Tragödien bestanden sie wohl nur aus Singballeten, bei denen die Herren und Damen vom Hof noch immer als Tänzer und Figuranten oder als Sprechende mitwirken mochten, während die Sänger der Kapelle die Gesangspartien vertraten. So prächtig man dieselben auch zum Theil ausstattete, hielten sie doch den Vergleich mit den Darstellungen der in Italien entstandenen Häuser nicht aus. Es bedurfte daher keiner besonderen Anstrengungen von Seiten der Italiener, um den prachtliebenden und baulustigen Kurfürsten (unter seiner Regierung entstand ein herrliches Reithaus, ein Schiesshaus, ein Ball- und ein Löwenhaus, das Schloss ward erweitert, die Kapelle verschönt, der Schlossthurm erhöht u. s. w.) zum Bau auch eines besonderen Comödienhauses zu bestimmen.

Der Bau wurde dem Oberlandbaumeister und Obristlieutenant von Klengel anvertraut und der Grundstein dazu bereits im Jahre 1664 gelegt. Es ist dasselbe Gebäude, in welchem sich heute das Königl. Hauptstaatsarchiv befindet und welches später auch noch als katho-

lische Kirche (von 1708—1751) und hierauf als Ballhaus benutzt worden ist. Es war mit den kurfürstlichen Gemächern durch einen steinernen Säulengang verbunden und soll an 2000 Menschen gefasst haben. Da die höchsten Herrschaften gewöhnlich in vorderster Reihe des Parterre sassen, so war eine vertiefte Anordnung des Orchesters geboten, welches durch eine Balustrade von jenem getrennt war und so angeordnet gewesen zu scheint, dass es dem grössten Theile der Zuschauer unsichtbar blieb. Stufen führten auf beiden Seiten zu ihm herab. Nur die Trompeter und Pauker, die sich auf zwei dem Orchester entsprechenden Seitentribünen befanden, zu denen Treppen emporstiegen, boten einen prunkhaften Anblick dar. Der Zuschauerraum bestand aus dem Parterre, dem Amphitheater und zwei Galerien. Der mittlere Theil dieser letzteren bildete eine grosse Hofloge.

Erst mit der Eröffnung dieses Theaters beginnen die theatralischen Vorstellungen am kursächsischen Hofe eine allgemeinere Bedeutung für das geistige Leben der Residenz zu gewinnen. Zwar behalten dieselben auch jetzt noch überwiegend den Charakter von Hoffestlichkeiten. Denn nur durch die Gunst des Hofmarschallamtes, welches für gewisse Vorstellungen Plätze an die Bürgerschaft zu vertheilen hatte, wurden sie auch dieser letzteren theilweise zugänglich. Immerhin übten sie aber nun ihre Wirkungen auf weitere Kreise aus, das Urtheil derselben herausfordernd. Nächst der grösseren Kostspieligkeit dieser Darstellungen war dies vielleicht gerade der Grund, warum private Vorstellungen dieser Art immer noch nebenherliefen. Doch war man auf sie auch schon in den Fällen verwiesen, in denen die Hofgesellschaft sich an ihnen betheiligen wollte. Sie fanden dann immer wie früher in den Räumen des Schlosses u. s. w. statt.

Die erste, am 27. Januar 1667 im neuen Comödienhause stattfindende Vorstellung bestand aus einem Prologe und der Oper „Il Teseo“, wie es heisst, von Giovanni

Andrea Moneglia aus Florenz componirt und gedichtet. Wir haben an den ausserordentlichen Erweiterungen, welche die Kapelle erfahren, schon zu erkennen vermocht, mit welchem Glanze und in welcher Vorzüglichkeit man sie in Scene zu setzen beabsichtigte. Es ist diese Vorstellung, welche Bontempi in einem Sonette besang. Sonst fanden in nächster Zeit hier nur noch Aufführungen von Comödien und Tragödien statt. Erst im Jahre 1671 ist wieder von der Aufführung einer Oper die Rede: „Apollo und Daphne“ mit Musik von Perandi und Bontempi. Der Text war in deutscher Sprache und im Geschmacke der Zeit verfasst, auch die Musik näherte sich der deutschen Weise mehr an. Textbuch und Partitur sind noch (in der Königlichen Musikaliensammlung) vorhanden. Diese Oper wurde ausschliesslich von Kapellisten, die Frauenrollen zum Theil von Kapellknaben ausgeführt. Sie muss grossen Beifall gefunden haben, da sie sowohl bei der im nächsten Jahre, wie bei der 1678 stattfindenden Zusammenkunft der Mitglieder des Hauses Sachsen und auch 1679 wieder aufgeführt wurde.

1672 beschloss der würdige Schütz nach 57jährigen treuen Diensten sein ruhmreiches Leben im Alter von 87 Jahren. Er hatte seinen Lieblingsschüler Bernhard mit der Bearbeitung seines Leichentextes: Cantabilis mihi erant etc. nach dem pränestinischen Contrapunktstyl für 2 Cant. A. T. und B. beauftragt, und dieser hatte die Aufgabe so vollständig zu seiner Zufriedenheit gelöst, dass Schütz seinem Sohne schreiben konnte, er wüsste keine Note daran zu verbessern. Der Kurfürst ordnete selbst das Leichenbegängniss an. Oberhofprediger Geier, der Curator der Kapelle, hielt die Gedächtnissrede. Sie ist merkwürdig durch den freien Ton, den er darin gegen die doch vom Hofe begünstigte neue italienische Richtung des Geschmacks in der Kirchenmusik anschlug: „Verzeihet mir, ihr Herrn Musici — heisst es darin — jetzt herrschet in der Kirche gar eine schon neue Sing-

art, aber ausschweiffig, gebrochen, täntzerlich und gar im wenigsten andächtig, mehr reimt sie sich zum theater und tantzplatz als zur Kirche. Denn was ist diese neue hüpfferliche manier zu singen anders als eine comoedia, da die täntzer die agirenden Personen sein."

Allein dieses harte, doch in gewissem Grade gerechtfertigte Urtheil hinderte nicht, dass die Leistungen und Aufführungen der kurfürstlich sächsischen Kapelle einen Weltruf erlangt hatten. Den musikalischen Bedarf für alle die vielen Festlichkeiten, welche nun stattfinden sollten, und die ihren Höhepunkt in den vom Bürgermeister Zschimmer in seiner „Durchlauchtigsten Zusammenkunft" beschriebenen, vom 3. bis 27. Februar 1678 ununterbrochen andauernden Lustbarkeiten fanden, würde sie gleichwohl nicht ausgereicht haben. Der Kurfürst verfügte aber glücklicher Weise noch über eine Menge andere musikalische Institute, wie die Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker, die Schallmeipfeifer, das türkische Päuklein mit den kleinen Schallmeyen (sämmtlich zum Heerdienst gehörig), die sechs Wallachen oder Heiducken mit dem Bock, die Jagdpfeifer, die französischen Geiger (erst vom Jahre 1675 an erwähnt und den petits violons Lully's nachgebildet), die Bergsänger und die Hackebrettierer. Am wichtigsten sind von ihnen die Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker, welche eine eigene Zunft und ihre besonderen vom Kaiser gewährleisteten Privilegien hatten (die ersten vom Jahre 1623). Sie standen durch das ganze Reich unter dem Schutz und unter der Gerichtspflege des Kurfürsten von Sachsen, als Erzmarschall, und Johann Georg II. hatte bald nach seinem Regierungsantritte die von seinem Vater ertheilte Trompeter- und Heerpaukerordnung erneuert.

Schon im Jahre 1672 war ausser der Oper Dafne noch ein vom Kurprinzen veranstaltetes Ballet, an dem er sich selbst mit seiner Gemahlin betheiligte, im Riesensaale zur Aufführung gekommen. 1673 folgte die Oper

Jupiter und Jo, mit deutschem Texte.[1] Die Musik wird wieder Perandi und Bontempi zugeschrieben. Auch von dieser Oper fanden 1678 und 79 Wiederholungen statt. Von 1673 bis 1678 fehlt es zur Zeit an allen Nachrichten über derartige Festlichkeiten, in diesem Jahre aber fanden ausser den schon erwähnten Opernvorstellungen auch noch verschiedene Aufführungen von Balleten statt, darunter das Ballet von Zusammenkunft und Wirkung der VII Planeten, von dem sich die Partitur in der Königlichen Musikaliensammlung befindet. Auch das Jahr 1679 ist wieder reich an Festen dieser Art. Der Tod des Kurfürsten im nächsten Jahre sollte dieselben aber auf längere Zeit unterbrechen.

Der neue Kurfürst Johann Georg III., ein unruhiger, kriegerischer Herr, war zwar den Freuden des Friedens, daher auch künstlerischen Genüssen keineswegs abhold. Lernten wir ihn doch sogar selbst als Veranstalter von Balletunterhaltungen kennen, ja schon als Kind, 1650, tanzte er mit in dem Ballet: Des Mohren Gefängniss von Schirun. Allein die grossen Bedürfnisse für seine Kriegsunternehmungen hielten ihn theils von seinem Hoflager fern, theils legten sie ihm hierin grosse Beschränkungen auf. Besonders die Kapelle wurde hart von ihnen betroffen. Die Italiener wurden entlassen, Christoph Bernhard ward an die Spitze derselben gestellt, der Etat auf 8000 Thaler herabgesetzt, Sänger und Instrumentisten in zwei Chöre getheilt, der Dienst fast ganz auf die Kirche beschränkt. Friedrich Adolph von Haugwitz, ein fein gebildeter Mann, war zum Oberhofmarschall ernannt worden. Das Amt der Curatoren der Kapelle wurde aber nicht wieder erneut.

Wer aus diesen Maassnahmen auf eine Vorliebe des Kurfürsten für deutsche Musik geschlossen hätte, würde sich gleichwohl geirrt haben. Möglich, dass

[1] Der Text befindet sich in der Königlichen Musikaliensammlung.

er es als Beruf eines deutschen Fürsten erkannte, deutsche Kunst zunächst zu begünstigen. Die im Jahre 1684 sich an seinen glänzendsten, zum Entsatze Wiens unternommenen Kriegszug gegen die Türken anschliessende Reise desselben nach Venedig sollte aber solchen Vorsätzen, wenn sie überhaupt bestanden hatten, wenigstens eine andere Richtung geben. Der Carneval, welchen er hier verlebte, verfehlte nicht, seinen Zauber auf ihn auszuüben, und die italienische Oper, die eben in der Aufnahme weiblicher Mitglieder ein ganz neues, berauschendes Reizmittel gewonnen hatte, scheint seine Phantasie völlig gefangen genommen zu haben. Unter den Sängerinnen, die damals in Venedig glänzten, nahm Margherita Salicola die oberste Stelle ein. Sie wurde ganz allgemein nur Margherita la bella genannt, und es scheint, dass auch sie es war, welche bei dem Kurfürsten den Gedanken entstehen liess, die italienische Oper aufs Neue nach Dresden zu verpflanzen. Die Salicola zu gewinnen, ist hierbei ohne Zweifel erste Bedingung gewesen, und der frühere Kapellmeister Pallavicini, der sich gerade in Venedig befand, mag den Vermittler hierbei gespielt haben, da sich der Kurfürst bei Ausführung seines Projectes einzig auf das Engagement dieser beiden Personen beschränkte, das Uebrige aber Pallavicini ganz überlassen zu haben scheint. Sollte doch sogar, wie aus einem späteren Schreiben des Kurfürsten ersichtlich wird, seiner besonderen Anordnung gemäss, die erste italienische Opernaufführung in Dresden an seinem, die zweite an dem Namenstage Margherita's stattfinden. Dem Engagement dieser Sängerin stellten sich jedoch erhebliche Schwierigkeiten entgegen, deren Ueberwindung dasselbe zu einem kleinen romantischen Ereignisse gemacht haben, dessen Aufhellung wir dem Geh. Ministerialrathe Dr. von Weber, Director des geheimen Staatsarchivs in Dresden (Beiträge zur Chronik Dresdens), verdanken. Margherita, die damals nur besuchsweise am Theater San Giov. e

Chrisostomo zu Venedig spielte, stand nämlich im Dienste des Herzogs Karl IV. von Mantua, der einen gleich hohen Werth auf ihren Besitz gelegt zu haben scheint, da man nicht einmal den Versuch wagte, ihn um Ueberlassung derselben anzugehen. Man hat zwar später in Abrede gestellt, um diese Verhältnisse gewusst zu haben. Die Entführung Salicola's widerlegt dies jedoch schon allein. Sie sowohl, wie ihr im Dienste des Herzogs stehender Vater, wurden für die Pläne des Kurfürsten gewonnen, und wenige Tage nach dessen Abreise von Venedig war auch die gefeierte Sängerin aus der Stadt der Lagunen verschwunden, um unter dem Schutze ihres Bruders und einiger vertrauter und verkleideter Diener des Kurfürsten diesem auf anderem Wege nach Deutschland zu folgen. Schon in Augsburg traf sie mit demselben wieder zusammen, wo sie von ihm dem Kurfürsten von Baiern vorgestellt wurde, welcher an ihrem Talente das lebhafteste Interesse nahm. Inzwischen fasste der Herzog von Mantua die Sache als eine empfindliche Beleidigung auf. Er liess nicht nur die Sängerin durch Banditen verfolgen und der Familie derselben seinen Zorn und seine Strenge empfinden, sondern schickte auch einen seiner Edelleute mit einer Herausforderung an den Kurfürsten ab. Dieser, welcher hinreichende Proben seines persönlichen Muthes gegeben zu haben glaubte, zog es jedoch vor, die Angelegenheit auf diplomatischem Wege erledigen zu lassen, was ihm durch die Vermittlung des Kurfürsten von Baiern auch in vollstem Maasse gelang.

Margherita trat in Dresden vorerst nur in Hofconcerten und bei Tafelmusiken auf. Erst 1686, am 2. Febr., wurde die neue italienische Oper mit dem „Alarico" eröffnet. Noch immer aber war man nicht vollzählig, so dass der Kurfürst sich vom Grafen Kolowrat den Tenoristen Martini noch ausbitten musste. Die Salicola erzielte als Pulcheria einen grossen Erfolg und wurde in einem

Sonette gefeiert. Sie scheint immer noch mit grosser Vorsicht am Hofe aufgetreten zu sein, da das uns erhaltene Textbuch der Oper eine Dedication derselben an die Kurfürstin von Sachsen enthält. Nur zu bald aber mögen die Italiener ihre gewöhnliche Anmassung wieder offen haben hervortreten lassen, wie sich aus späteren Vorkommnissen ergiebt.

Am 2. Februar 1687 wurde eine Oper von Pallavicini „La Gerusalemme liberata“ gegeben. Das Textbuch enthält eine Widmung seines Sohnes Stefano Pallavicini, welcher, obschon erst 16jährig, doch schon seit 1686 als Poet angestellt worden war. Die Salicola als Armide erregte allgemeine Bewunderung. Der Sopranist Sergio della Donna, der Altist Antonio Giustachini und der Bassist Ruggiero Fedeli scheinen darin mit thätig gewesen zu sein. Sie wurden wenigstens schon am 1. Januar 1687 angestellt. Pallavicini's Oper ist uns verloren gegangen. Fürstenau sagt über ihn, dass er im Ganzen zwar noch auf Bontempi's Standpunkt gestanden, von den instrumentalen Hülfsmitteln der Zeit aber schon einen freieren Gebrauch gemacht habe und vorgeschritten gewesen sei in Anwendung der Melodie und des Rhythmus.

Auch in diesem Jahre erhielt die Oper eine neue Erweiterung durch den Sopranisten Giuseppe Rossi, den Altisten Luigi Pietro Grua (den späteren Vicekapellmeister) und den Theorbisten Girolamo Albini, welche von Pallavicini bei einem Besuche Venedigs engagirt worden waren.

Desgleichen sollte die Kapelle im nächsten Jahre wieder eine bedeutende Kraft in Nikolaus Adam Strungk gewinnen, einem wissenschaftlich gebildeten Manne und vortrefflichen Clavier- und Violinspieler, der durch seine Operncompositionen schon damals eines weitverbreiteten Rufes genoss. 1640 zu Celle geboren, hatte er von seinem

Vater, der daselbst Hoforganist war, den ersten musikalischen Unterricht empfangen. Nachdem er abwechselnd im Dienste des Herzogs von Hannover und des Kurfürsten von Brandenburg thätig gewesen, kam er 1678 als Musikdirector nach Hamburg, wo sich eben die ersten Ansätze zu einer nationalen Oper entwickelten. Nach mehrjährigem Aufenthalte daselbst ging er nach Wien und später auf einen Ruf hin als Vicekapellmeister nach Dresden. Nur wenige Wochen später starb Pallavicini, und Strungk wurde beauftragt, eine von diesem begonnene Oper „Antiope" zur Vollendung zu bringen. Gleich bei seiner ersten Amtsausübung sollte er jedoch mit den Italienern in Conflict gerathen. Sie weigerten sich, seine Composition zu singen, weil sie dem Sänger nicht so freien Spielraum gestattete, wie sie gewohnt waren. Sie erklärten sogar, wie es in der Berichterstattung des Oberhofmarschalls von Haugwitz heisst, nur unter Bernhard's Direction und bloss im Falle dieser krank oder abwesend, unter Strungk singen, keinesfalls aber in dessen Compositionen mitwirken zu wollen. Haugwitz fügt die Bemerkung hinzu, wie er nicht finde, „dass erwähnte Italienische Musici durchgehends solche vortreffliche Subjecte seyen, und bei so hohem Tractement dergleichen ungereimte exceptiones machen dürfften, dergleichen bei des höchst seeligen Kurfürsten Lebzeiten wider keinen Vicekapellmeister auf die Bahn hätte gebracht werden dürfen". Der Hauptaufwiegler war Ruggiero Fedeli gewesen. Da aber der Kurfürst diesen zu entlassen drohte, unterwarfen sich die Italiener in Allem. Doch wurde Fedeli nichtsdestoweniger bald seines Dienstes enthoben, da es das Ansehen gewann, „als pflege er bisweilen die andren musicis aufzuwiegeln". Indess mag Strungk auch selbst nicht der Verträglichste gewesen sein, da es zwischen ihm und Bernhard ebenfalls zu Reibereien kam.

Im Februar 1686 kam die „Antiope", gedichtet von Carlo Pallavicini, die ersten zwei Acte von dessen Vater,

der dritte von Strungk in Musik gesetzt,[1] mit grossem Erfolge zur Aufführung. Neben der Salicola glänzte die neugewonnene Sängerin Rosana Santinelli.

Im Jahre 1691 bereitete ein auf die Salicola erschienenes Pasquill dem Oberhofmarschall von Haugwitz neue Verdriesslichkeiten. Der Kurfürst bemerkt zu der Eingabe, dass dieses „Volck, dem Kessler Gesinde (soll wohl heissen Kesselflicker-Gesindel) nicht ungleich, undt sich sobald wieder versöhnt als ereyffert, desswegen aber mit ihnen Geduld zu haben ist“.

Dieses Jahr ist auch noch bemerkenswerth durch ein Ballet „Il tempio d'amore“, welches, wie Fürstenau sagt, eher den Namen der Oper verdient, da der Tanz darin nicht überwiegend erscheine. Ausser vielen Herren und Damen vom Hofe tanzten darin auch der Kurprinz und dessen Bruder Friedrich August.

Am 12. September 1691 starb Kurfürst Johann Georg III. in Tübingen. Der Etat der Kapelle hatte zu dieser Zeit wieder die Höhe von 18,700 Thlr. erreicht. Kapellmeister war Bernhard, Vicekapellmeister Strungk. Ausser den beiden Sängerinnen Margherita Salicola und Rosana Santinelli (jede mit 1500 Thlr. angestellt) befanden sich noch 5 italienische Sänger und der Theorbist Albini dabei.

Johann Georg IV., geboren 1668, aufgewachsen unter den musikalischen Eindrücken, die ihm der Hof seines Vaters und Grossvaters gaben — er tanzte ebenfalls schon als 5jähriger Knabe in einem Ballet —, hatte wahrscheinlich auch eine musikalische Bildung genossen. Ein längerer Aufenthalt in Italien, besonders in Venedig, mochte die hierdurch geförderte Neigung zu Musik und Theater genährt und entwickelt haben. Seine Vorliebe für die Italiener lässt sich daraus erkennen, dass er nach dem 1692 erfolgten Tode Bernhard's, in dessen Stelle Strungk

[1] Partitur und Text in der K. M.-S.

einrückte, den bisherigen Altisten Carlo Luigi Pietro Grua zum Vicekapellmeister, mit einem weit höheren Gehalte, als ihn vorher Bernhard als Kapellmeister bezogen hatte, ernannte. Strungk mochte fühlen, dass unter diesen Umständen an eine gedeihliche Entwicklung seines Talentes in Dresden nicht wohl gedacht werden könne, daher er bei dem Kurfürsten um die Erlaubniss einkam, mit dessen Unterstützung ein selbstständiges Opernunternehmen in Leipzig zu gründen. Auch wurde ihm 1692, am 13. Juni, durch Decret das Privilegium zu Theil, in Leipzig während der Messen deutsches Singspiel zu geben, „anerwogen wie dadurch das Studium musicum mehr und mehr excolirt, fremde Liebhaber dieser Wissenschaft herbeigebracht und kurfürstliche Durchlaucht solchergestalt ein Seminarium in Dero Landen haben und daraus allenfalls die abgehenden Stellen bei Dero Kapelle und Kammermusicis ersetzen könnten". Im Uebrigen behielt er aber seine Stellung und Functionen an der Dresdner Kapelle bei.

So erhielt Leipzig ungleich früher als Dresden ein stetiges und ganz öffentliches Opernunternehmen. Die Kraft, für die man hier keine Verwendung fand, sollte wenigstens dort den Anfängen des deutschen musikalischen Dramas, wenn auch nur vorübergehend, eine Stätte fördernder Entwicklung bereiten.

Im Jahre 1693, am 18. Mai, wohnte der Kurfürst einer Vorstellung der Strungk'schen Oper „Alceste" auf diesem Theater bei. Der Text war von Paul Thiemich, Collego der Thomasschule, dessen Gattin darin „mit bewunderungswürdiger schöner Stimme und Action gesungen und gespielt" haben soll.

Das Unternehmen gedieh aber nicht. 1697 spricht Strungk in einer Eingabe an den Kurfürsten als von einem armen Diener von sich, der all das Seine bei der Leipziger Oper zugesetzt habe. 1700 starb er bereits.

Inzwischen war auch in Dresden die Oper gepflegt

worden. Das Jahr 1691 hatte die Oper „Alfonso", 1693 die Opern „Camillo generoso" und „l'Arsinoë" gebracht, in welcher letzterer eine Sängerin des Baireuther Hofes, Gianetta, mitwirkte.

1694 folgte die Oper „Alerano ed Adelaide", welche einen grossen Erfolg erzielte und der letzte Triumph war, welchen die damalige italienische Oper in Dresden feierte. Schon am 27. April sollte der plötzliche Tod des Kurfürsten ihrer Herrlichkeit hier für länger ein Ende machen.

---

## Kampf des französischen und italienischen Kunstgeschmacks unter Friedrich August I.

---

**Französischer Geschmack Friedrich August I. — Französisches Schauspiel. — Auflösung und Neubildung der Kapelle. — Commoedia dell' arte unter Ristori. — Italienischer Musikgeschmack des Kurprinzen. — Italienische Oper unter Lotti. — Intermezzi. — Das neue Opernhaus. — Auflösung der italienischen Oper. — Erneute Herrschaft des französischen Geschmacks. — Anfänge einer neuen italienischen Oper. — Erstes Auftreten Hasse's. — Sieg des italienischen Kunstgeschmacks.**

Friedrich August I. (geboren 1670), welcher so unerwartet an die Regierung kam, war eine überaus glänzende Erscheinung, von der Natur mit körperlichen und geistigen Anlagen und Vorzügen freigebig ausgestattet. Mit allen ritterlichen Künsten der Zeit vertraut, gewandt in den Formen der damaligen eleganten höfischen Unterhaltung, übte er auf seine Umgebung eine grosse Anziehungskraft aus. Der Sinn für Kunst, Pracht und sinnlichen Lebensgenuss war in ihm früh am Hofe seines Grossvaters und Vaters geweckt und genährt worden. Westhof und Bernhard, die seine Lehrer waren, mögen wohl auch um seine musikalische Ausbildung sich bemüht haben. Am meisten zogen ihn aber die theatralischen Lustbarkeiten an, an denen er sich früh schon betheiligte. Bereits 1677 wird eine Comödie: „Der Durchlauchtigste Gärtner“ erwähnt, in welcher er auftrat.

1691 finden wir ihn unter den Tänzern des Ballets: Il tempio d'Amore. Ein mehr als zweijähriger Aufenthalt an den Höfen Frankreichs, Spaniens, Italiens hatte diese Neigung weiter entwickelt. Er wurde hier um so leichter von dem daselbst herrschenden Geiste der Galanterie und eines durch Pracht und Kunst gesteigerten Lebensgenusses ergriffen und in dessen Strudel gerissen, als er mit einer überaus kraftvollen Constitution, einer starken, leicht erregbaren und auf Befriedigung dringenden Sinnlichkeit und einem ungewöhnlichen Schwunge der Phantasie begabt war.

Obschon nicht unempfänglich für die Vorzüge italienischer Kunst, sprachen ihn doch die beweglicheren, gefälligeren Formen des französischen Geistes ungleich unmittelbarer an — und sie waren es vorzugsweise, welche er nun auf seinen Hof zu übertragen bemüht war.

Die Oper hatte in Italien durch die neapolitanische Schule, an deren Spitze Scarlatti, ein Schüler Carissimi's, stand, daher auch unter dessen mittelbarem Einflusse, einen bedeutenden Aufschwung genommen. Scarlatti's Reform musste um so entschiedener auf Deutschland einwirken, als sie von hier gewissermaassen ausgegangen war. Er schrieb seine ersten Opern in München, wo er einige Zeit als Kapellmeister wirkte, und lernte, ehe er nach Italien zurückkehrte, auch noch Wien kennen, wo italienische Musik vor allen anderen Städten Deutschlands gepflegt und besonders der instrumentale Theil derselben, die Harmonie, weiter entwickelt wurde. Scarlatti bildete den melodiösen Theil der Oper weiter aus, gab der Arie, welche schon die dreitheilige Form erhalten hatte, eine vollendetere Abrundung und verlegte den Schwerpunkt der Orchesterbegleitung in das Streichquartett, ohne von den übrigen Instrumenten dabei noch einen umfassenderen Gebrauch zu machen.

Für das letztere wurde zuerst in Frankreich durch Lully die Anregung gegeben. Jean Baptiste Lully,

Florentiner von Geburt, war 1646 als dreijähriger Knabe auf eine abenteuerlich-romantische Weise nach Frankreich in den Dienst der Herzogin von Montpensier gekommen. Mit seinem überall vom Glück begünstigten Talente und einer noch grösseren Betriebsamkeit hatte er sich bereits mit 19 Jahren vom Küchenjungen zum Generalinspector des Instituts der 24 Violinen Ludwig XIV. emporgeschwungen. Einem ihm angeborenen musikalischen Zuge folgend, hatte er die Violine, das Instrument der fahrenden Leute, ergriffen und durch Selbstunterricht eine erstaunliche Fertigkeit auf demselben erlangt. Er liess hierauf sein Talent zur Composition weiter ausbilden, beschränkte sich jedoch bei der Ausübung dieser Kunst lange Zeit auf die Instrumentalmusik. Mit richtigem Gefühle suchte er sich die Motive zu seinen Compositionen in den nationalen Volksliedern Frankreichs, und seine Stärke hat immer nur in der Instrumentation und den rein instrumentalen Bestandtheilen seiner Opern gelegen, denen er darin einen weit grösseren Spielraum als die Italiener gewährte, indem er dieselben nicht nur mit Ouverturen und längeren Vor- und Nachspielen versah, sondern auch Märsche, Tänze etc. in sie einfügte. Was den eigentlich dramatischen Theil seiner Opern betrifft, so legte Lully das Hauptgewicht auf den declamatorischen Ausdruck. Ueberhaupt sind die Urtheile über den Werth derselben getheilt. Einige, Boileau an der Spitze, haben ihren Erfolg sogar nur den Texten des Quinault und der geschickten mise en scène, besonders den Balleten zugeschrieben, bei denen er zuerst statt der Knaben Mädchen eingeführt haben soll. So schleppend, leer und ausdruckslos seine Musik auch heute erscheinen mag, für seine Zeit war sie es nicht, und ein glückliches Gefühl für den Werth der Wortaccente der Rede ist ihr auch jetzt noch nicht abzusprechen.

Dies war die Oper, die Friedrich August I. am Hofe Ludwig XIV. neben der gerade in voller Blüthe stehen-

den französischen Tragödie und Comödie mit ihren Zaubern ergriff. Die Entlassung sämmtlicher Italiener, welche zu seinen ersten Regierungsacten gehörte, liess darauf schliessen, dass ihre Zeit hier vorbei sei; doch finden wir schon 1697 deren wieder mit angestellt. Die Kapelle wurde zunächst dem Oberhofmarschallamte unterstellt, an dessen Spitze auch jetzt noch Haugwitz verblieb; nur die drei Inspectoren der Schauspielhäuser etc. wurden der Oberkämmerei überwiesen, während der Theaterarchitekt, die Theatermaler und Zimmerleute vom Oberbauamte abhingen.

Trotz der ausserordentlichen Pracht, welche der Kurfürst gleich im Carneval des Jahres 1695 an seinem Hofe entfaltete, sollte es hier zu einer wahrhaften Kunstentwicklung auf dem Gebiete des Theaters doch lange nicht kommen. Während sich in der Architektur seine Kunstliebe später in so hervorragender und glücklicher Weise bethätigte, schienen die theatralischen Künste ihm fast immer nur Dienerinnen des Genusses zu sein, wobei er noch überdies seinem Hange zur Veränderung allzu sehr nachgab. Bemerkenswerth aber ist, dass, wie sehr auch französischer Geist und Geschmack an den Höfen Deutschlands jetzt herrschend wurden, sich doch noch daneben der Sinn für die eigenen, überlieferten derben, ja rohen Lustbarkeiten erhielt, so dass es gerade jene Aufzüge, Maskeraden, Wirthschaften, Jägereien etc. waren, welche man, besonders sobald sich der Hof selbst daran mit bethätigen wollte, zur Verherrlichung der Feste ergriff. An den Balleten und Opern waren fortan die fürstlichen Personen nur noch in seltenen Fällen betheiligt, selbst die Cavaliere und Damen zogen sich mehr und mehr von ihnen zurück.

Ein weiteres Hinderniss für die Entwicklung stetiger Kunstzustände lag in den äusseren Umständen. Die mit dem Religionswechsel verbundene Annahme der Krone von Polen hätte allein schon nachtheilig genug hierauf

einwirken müssen, weil sie den König zur abwechselnden Residenz in Warschau und Dresden mit Vernachlässigung des letzteren nöthigte. Der sogenannte nordische Krieg aber, den dieses Ereigniss zur weiteren Folge hatte, musste bei seinem unglücklichen Gange, wie er das Land ins tiefste Elend stürzte, auch Unternehmungen dieser Art endlich ins Stocken, ja ganz in Verfall bringen. Besonders geschah dies in Dresden, dem sich der König inzwischen fast völlig entzog.

Die Darstellungen, welche eine französische, vom Kurfürsten von Hannover unterhaltene Schauspielergesellschaft im Carneval 1696 zuerst im Comödienhause, dann auf einer im Riesensaale erbauten Bühne gab, mochten erwiesen haben, dass beide Localitäten den Forderungen dieser Künstler nur wenig entsprachen. Dies führte zur Erbauung eines neuen Comödienhauses, welches bereits zu Anfang des folgenden Jahres fertig war und sich etwa auf der Stelle des Mittelbaues des heutigen Museums befand.

Der im Jahre 1697 stattfindende Religionswechsel hatte aber auch eine Theilung der Kapelle zur Folge. Die protestantische Hofkirchenmusik, als der ursprünglichste Bestandtheil des Instituts, wurde jetzt wieder ausgeschieden. Er ist für die vorliegende Darstellung von keiner weiteren Bedeutung. An der Spitze der kurfürstlich sächsischen und jetzt auch königlich polnischen Kapelle (ich werde mich der Kürze halber fortan immer nur der Bezeichnung: „königlich“ bedienen) standen Ende 1697 die Kapellmeister Ruczisky und Joh. Christoph Schmidt, welcher 1696 als Vicekapellmeister eingetreten und nach Hiller's Urtheil „ein gründlicher Componist“ war, der seinen Contrapunkt aus dem Fundamente kannte, wenn ihm auch höheres künstlerisches Genie ermangeln mochte. Sie bestand aus dem Concertmeister Georg Gottfr. Backstroh, 2 Organisten, 8 Sängern (lauter Italiener und Polen), 26 Instrumentisten (darunter eben-

falls wieder viele Ausländer, Italiener, Polen, Franzosen), welche incl. der Hoftrompeter eine Besoldung von nur zusammen 4457 Thlr. bezogen. Sie wurde jedoch im nächsten Jahre beträchtlich erweitert und der Etat auf 12,000 Thlr. jährlich erhöht.

In Dresden scheinen bis 1699 nur wenig Festlichkeiten stattgefunden zu haben, die sich für uns zur Mittheilung eignen. In diesem Jahre aber wurde der Italiener Angelo Constantini aus Verona (geb. 1653) beauftragt, eine besondere kurfürstliche Gesellschaft von französischen Sängern, Schauspielern und Tänzern zu bilden. Er hatte als Arlechino und einer von ihm selbst neugeschaffenen Maske, die er „Mézétin" nannte und gleich vortrefflich, sowohl in italienischer, wie französischer Sprache, spielte, sich in Paris eine grosse Berühmtheit erworben. Friedrich August I., welcher ihn zuerst bei der Gesellschaft des Kurfürsten von Hannover in Warschau gesehen, hatte ihn seit 1697 in seine Dienste genommen. Die von ihm angeworbene Truppe, bestehend aus 13 Schauspielern und Sängern, 18 Schauspielerinnen und Sängerinnen, 8 Tänzern und Tänzerinnen mit dem späteren Balletmeister Louis de Poitier an der Spitze, traf im Mai 1700 in Warschau ein und blieb bis 1705 im Dienste des Königs. Es scheint, dass sich Mézétin bei diesem Geschäfte grosse Unterschleife zu Schulden kommen liess; wenigstens wurde er dessen von den Mitgliedern der Gesellschaft verdächtigt. Möglich jedoch, dass zu der Ungnade, in welche er kurze Zeit später fiel, auch noch andere, delicatere Ursachen mitwirkten. So erzählt wenigstens die histoire universelle des Théatres de toutes les nations: „Der König August, sehr zufrieden mit der Ausrichtung jener Aufträge, verlieh ihm 1699 den Adel mit der Stelle eines Geh. Kämmerers, eines Schatzmeisters der menus plaisirs und eines Aufsehers der Schmuckkammer. Solche Ehrenbezeigungen veranlassten ihn zu der Keckheit, einer vom König geliebten

Dame Anträge zu machen, wobei er über die Person seines Wohlthäters spottete. Die Schöne war beleidigt, aber schwieg. Als indess Mézétin seine Werbungen fortsetzte, benachrichtigte sie den König davon, welcher, die übermüthigen Aeusserungen seines Rivalen belauschend, mit gezücktem Degen hervorstürzte und ihn geopfert haben würde, wenn er nicht rechtzeitig zur Besinnung gekommen wäre. Er liess ihn auf dem Königstein einsperren." Jedenfalls, wurde er mit einer Härte behandelt, die einer Rache fast gleich sah. 1701 in Untersuchung gekommen, wurde er 1702 nach dem Königstein abgeführt, wo er trotz der Verwendung des Grafen Wackerbarth und der Meldung des Festungscommandanten, „dass Constantini krank sei, alle Arzenei verschmähe, sterben wolle und verlange, es solle dem König gemeldet werden", noch bis 1708 verbleiben musste. Erst im Juli dieses Jahres wurde er vom König wieder in Gnaden aufgenommen und in dessen Vertrauen gezogen. Wir werden ihm später noch öfter begegnen.[1]

Inzwischen war durch den unglücklichen Krieg der finanzielle Ruin über Sachsen in einem Umfange hereingebrochen, dass alle Hülfsquellen erschöpft waren. Auch die Kapelle und die Schauspieler hatten darunter zu leiden. Das Elend des dreissigjährigen Kriegs schien sich wiederholen zu sollen. Die Auszahlung der Gehalte stockte. Schon 1701 kamen die Schauspieler um ihre Entlassung ein. Erst 1703 aber erhielten sie die Erlaubniss, an anderen Höfen und in anderen Städten spielen zu dürfen, um sich eine Erwerbsquelle zu eröffnen; mit der ausdrücklichen Bedingung jedoch, ohne königl. Genehmigung weder ihre Mitglieder zu wechseln, noch sich

[1] Im folgenden Jahre verheirathete sich Constantini und liess, wie es scheint, seine junge Frau zur Sängerin ausbilden; wenigstens wurde sie später als solche bei der italienischen Oper engagirt, 1719 aber wieder verabschiedet.

aufzulösen; woraus sich ergiebt, welchen Werth Friedrich August auf ihren Besitz legte. 1705 musste er sie nichtsdestoweniger entlassen. Ihre Forderungen, die sich auf 62,268 Thlr. beliefen, wurden auf die Hälfte herabgesetzt und nur erst allmählig, im Jahre 1709 völlig, beglichen. Auch die Kapelle traf 1707 ein ähnliches Schicksal. Doch wurden Kapellmeister Schmidt und fast sämmtliche Instrumentisten wieder neu angestellt, ihre Forderungen jedoch erst 1715 völlig getilgt.

Zu den Unglücksfällen, die in dieser Zeit Land und Hof betrafen, gehört auch noch der im Jahre 1701 stattfindende Brand, welcher einen grossen Theil des Dresdner Schlosses und mit diesem den berühmten Riesensaal in Trümmer legte. Wahrscheinlich gab dieses Ereigniss später mit Anlass zu dem Plane, ein neues Schloss erbauen zu lassen, zu welchem das 1710 von Mathias Daniel Pöpelmann begonnene herrliche Zwingergebäude den Vorhof bilden sollte; gleichwie die Benutzung des alten Comödienhauses zum katholischen Gottesdienste (1708) später den Bau eines Opernhauses ins Leben rief.

Trotz der ungeheuern Opfer, welche der Krieg verschlungen — hatte das unglückliche Land doch allein an Karl XII. eine Kriegscontribution von 23,000,000 Thlr. zu zahlen gehabt —, wurde unmittelbar nach Abschluss des Altranstädter Friedens doch wieder an Schauspiel und Lustbarkeiten bei Hofe gedacht. In diese Zeit (1706) fallen auch wichtige Veränderungen in der Regierung, durch welche der Einfluss des Oberhofmarschallamtes, an dessen Spitze seit 1703 Graf Aug. Ferd. von Pflugk stand, auf Kapelle und Theater ein sehr beschränkter wurde. Er hörte 1709 aber ganz auf durch die Ernennung des Kammerherrn Baron von Mordaxt zum Intendanten der Musik und zum Directeur des plaisirs mit einem Gehalte von 1200 Thlr.

Schon 1708 hatte man eine neue Gesellschaft fran-

zösischer Sänger, Schauspieler und Tänzer gewonnen. Der König, welcher sich damals nach den Niederlanden begeben hatte, um dem Feldzuge des Prinzen Eugen und Marlborough's gegen die Franzosen beizuwohnen, lernte bei dieser Gelegenheit die verführerische Tänzerin De Bargues (oder Duparc) in Brüssel kennen. Um nun dieselbe nach Dresden zu ziehen, wurde eine neue Truppe unter dem Director de Villedieu geworben, deren Contract der König in der Abtei Loos bei Lille selbst unterschrieb. Sie bestand ausser dem Director aus 7 Herren und 6 Damen, die zumeist sowohl spielen, tanzen, wie singen konnten, aus 4 Violinisten, 1 Decorateur und dem Souffleur. Sie erhielt Alles in Allem 14,000 Thlr. jährlich nebst der Berechtigung, während der Messen in Leipzig für ihre Rechnung spielen zu dürfen, wogegen sie den ganzen Aufwand für Decorationen, Costüme etc. zu bestreiten hatte. Die Duparc stellte sich 1709 mit ihrem Gatten vertragsmässig ein, welcher 1714 eine feste Anstellung als Balletmeister erhielt. Auch italienische Schauspieler wurden damals, doch nur vorübergehend, angestellt.

Inzwischen war die Kapelle ebenfalls vervollständigt worden. Eine der für die Hoffestlichkeiten wichtigsten Erwerbungen war die des Concertmeisters Volumier (Woulmyer), der, 1667 in Spanien geboren und am französischen Hofe erzogen, schon früh als Hoftanzmeister und Dirigent der k. Tanzmusik nach Berlin gekommen war und hier im Arrangement der sogenannten Wirthschaften eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte. Auch in Dresden machte er sich mehrfach um derartige Lustbarkeiten, sowie um die Ballete verdient, und wurde noch überdies seines vorzüglichen Geigenspiels wegen geschätzt, besonders im Vortrag französischer Tonstücke. Kaum minder werthvoll war der Erwerb des berühmten Violinisten Joh. Georg Pisendel (geb. 1687 zu Karlsbad). Er war ein Schüler Pistochi's in der Compo-

sition und Torelli's im Violinspiel. Auf Empfehlung Volumier's trat er 1712 in die königliche Kapelle ein und wurde eine Zierde derselben. „Pisendel — sagt Fürstenau — war der erste Geiger, welcher die grosse italienische Schule vollständig in sich aufnahm, ohne dadurch die Vortheile der französischen Art aufzugeben.“ Auch die Anstellung des Flötisten Pierre Gabriel Buffardin, 1690 in der Provence geboren, aus dessen Schule unter Anderen der berühmte Quanz hervorging, sowie des als Oboisten berühmten Joh. Chr. Richter (geb. 1689 in Dresden), des als Clavierspieler ausgezeichneten Organisten Christian Petzold (geb. 1677 in Königstein) und des durch seine Compositionen berühmten Contrabassisten Joh. Dismar Zelenka fällt in diese Zeit.

Die Kapelle hatte allmählig eine Zusammensetzung erhalten, welche den Fortschritten der Musik völlig entsprach. Das Streichquartett bildete den Stamm derselben. Der Verbesserung der Blasinstrumente war völlig Rechnung getragen. Auch der Flügel, der ebenso, wie die Theorbe (eine Art Basslaute), eine wichtige Rolle in den Theatern jetzt spielte, war eingeführt.

Das Jahr 1712 ist ferner durch die von den Kapellmitgliedern ausgehende Stiftung einer Versorgungskasse für die Wittwen und Waisen bemerkenswerth, welche 1753 noch eine Verbesserung erfuhr. Auch trat in diesem Jahre der Freiherr von Löwendahl an die durch den Tod des Oberhofmarschalls von Pflugk erledigte Stelle.

Unter den theatralischen Vorstellungen zeichneten sich besonders diejenigen aus, welche (1709) der Besuch des Königs von Dänemark in Dresden veranlasste, darunter ein Divertissement: „le théatre des Plaisirs“, arrangirt von Constantini, mit Musik vom Kapellmeister Schmidt, sowie eine Oper des kaiserl. Kapellmeisters Carlo Badia: „Gli amori di Circe con Ulisse“, dirigirt

von dem Sänger Ballerini, welcher wahrscheinlich hierzu eigens engagirt worden war.

Im Jahre 1715 sehen wir Constantini schon wieder mit dem Engagement einer italienischen Schauspielergesellschaft betraut. An ihrer Spitze stand ein gewisser Tomaso Ristori, der nach Fürstenau schon unter Johann Georg III. in sächsischen Diensten gestanden haben soll. Seine Truppe scheint hauptsächlich in der Commedia dell' arte, dem improvisirten Possenspiel mit Masken, geübt gewesen zu sein.

Erst mit dem Jahre 1716, nach Abschluss des Warschauer Vergleichs, dem 1719 endlich der Friede folgte, beginnt für das musikalische Leben am Dresdner Hofe eine glänzendere Periode. Die nächste Veranlassung dazu gab der Kurprinz, dessen musikalische Neigungen bei einem mehrjährigen, mit seinem Uebertritte zur katholischen Religion in Verbindung stehenden Aufenthalte in Frankreich, Italien nnd Wien (von 1711—1719) die bedeutendsten Anregungen empfangen hatten. Schon im Jahre 1714 liess er den Kapellmeister Schmidt, sowie Pisendel, Volumier und Richter nach Paris kommen, um bei seinen musikalischen Unterhaltungen mitzuwirken. Dasselbe geschah, als er sich 1716 in Venedig aufhielt, wo er im Hause seines Agenten, des Kaufmanns Bianchi, welcher eine berühmte Sängerin und Clavierspielerin zur Frau hatte, fast alle musikalischen Notabilitäten Venedigs kennen zu lernen Gelegenheit fand. Die Vorliebe, die er in diesem Umgange für die italienische Oper gewann, bestimmte ihn, bei seinem Vater die Idee anzuregen, aufs Neue an seinem Hofe eine italienische Oper zu errichten. Friedrich August I. ging nicht ohne einiges Widerstreben darauf ein. Er schien Conflicte bei der Kapelle zu befürchten, die Zeichen der Eifersucht blicken liess. Vielleicht, dass er auch seine eigenen musikalischen Ambitionen davon bedroht sah. Genug, er war mit den abgeschlossenen Contracten, die in der That überaus

kostspielig waren, nicht immer einverstanden. Mit Ausnahme des Kapellmeisters Joh. Dav. Heinichen, der sich durch seine Compositionen bereits einen wohlbegründeten Ruf erworben hatte, betrafen sie nur Italiener. Als die bedeutendste Erwerbung muss die des berühmten Kapellmeister Antonio Lotti und seiner Gemahlin Santa Stella bezeichnet werden, welche die für die damalige Zeit ausserordentliche Summe von 10,500 Thlr. jährliches Gehalt bezogen. Kaum minder wichtig war die des Sopranisten Francesco Bernardi, genannt Senesino, und des Violinisten Veracini, vor welchem selbst Tartini sich gebeugt haben soll. Im Uebrigen bestand die Gesellschaft aus der Sopranistin Margherita Caterina Zani, der Altistin Lucia Gaggi, dem Sopranisten Matteo Berselli, dem Tenoristen Guicciardi, dem Dichter Luchini und aus noch 5 anderen Sängern. Der ganze Etat der italienischen Oper betrug im Jahre 1718 45,000 Thlr.

Antonio Lotti, 1665 in Venedig geboren und damals einer der bedeutendsten Vertreter der venetianischen Schule, ein Schüler Legrenzi's und Lehrer Benedetto Marcello's, war seit 1692 Organist an San Marco. Er war ausgezeichnet durch Einfachheit und Klarheit des Styls, Wahrheit der Empfindung und Kraft des Ausdrucks. Seine Stärke lag in seinen Kirchencompositionen und Madrigalen. Für die Oper fehlte es ihm an Energie und Lebendigkeit, aber Niemand hat in neuerer Zeit besser, als er, die menschlische Stimme auf natürliche Weise zu verwenden verstanden. (Fétis.) In der Instrumentation war er vorgeschrittener, als die meisten seiner Landsleute, die hierin gegen die Franzosen und später noch mehr gegen die Deutschen zurückblieben. Er bediente sich derselben schon, um den Gesang reizender und bedeutsamer zu machen. Das Streichquartett bildete bei ihm die Grundlage der instrumentalen Begleitung, doch liess er in charakteristischer und mannichfaltiger Weise Blas-

instrumente hinzutreten. Fürstenau bemerkt, dass gerade hierin seine Dresdner Opern sich auszeichnen, was theils auf den Einfluss der deutschen Musik, theils auf die trefflichen Bläser der sächsischen Kapelle zurückgeführt werden darf. Es sind von ihm 19 Opern bekannt.

Seine Gattin Santa Stella galt für eine der ersten Sängerinnen der Zeit. Quanz sagt, dass sie eine volle kräftige Sopranstimme besessen und sich durch gute Intonation und guten „Trillo" ausgezeichnet habe, wogegen ihr die hohen Töne einige Mühe gemacht hätten. „Das Adagio war ihre Stärke; das sogenannte Tempo rubato habe ich von ihr zum ersten Male gehört." — Senesino zeichnete sich, nach Quanz' Urtheile, ebenfalls durch reine Intonation und „trefflichen Trillo" aus. Er hatte einen schönen Mezzo-Sopran und erstieg selten das zweigestrichene F. Sein Vortrag galt für vollendet. Er war voll Feuer und edler Natürlichkeit — doch eignete er sich besser für Helden- als Liebhaberrollen.

Was Heinichen betrifft, welcher am 17. April 1683 zu Crossuln bei Weissenfels geboren war, so erhielt er seine Bildung und ersten musikalischen Anregungen auf der Thomasschule in Leipzig. Auf seiner späteren Studienreise in Italien machte er die Bekanntschaft des Fürsten von Anhalt-Köthen, der ihn dem sächsischen Kurprinzen in Venedig empfahl. Er hat sich besonders durch seine Cantaten und seine theoretischen Arbeiten Ruf und Ansehen erworben. Man rühmte von ihm, dass die Natur all seine Töne begleite, und Hiller sprach ihm genaue Kenntniss des wahren Kirchen- und Opernstyls zu.

Mit dem Engagement dieser ausgezeichneten, aber auch sehr kostspieligen Gesellschaft hing der Bau eines neuen Opernhauses zusammen. Die Architekten Alessandro und Girolamo Marco waren zu diesem Zwecke nebst 6 Malern, 5 Zimmerleuten und 2 Dollmetschern aus Italien verschrieben worden. Am 9. September 1718

wurde der Grundstein zu diesem Gebäude gelegt, welches sich unmittelbar an den südwestlichen Pavillon des Zwingers anschloss. — Inzwischen hatte man eine provisorische Bühne im Redoutensaale errichtet, welche am 25. October 1717 mit der Oper „Giove in Argo“, Melodrama pastorale in 3 Acten, gedichtet von Luchini, in Musik gesetzt von Lotti, eröffnet wurde (Fürstenau giebt eine genauere Beschreibung derselben). Die Decorationen und Maschinerien waren von Mauro, die Tänze vom Balletmeister Duparc. Zwischen den Acten sang die Constantini (die, wie es scheint, erst in diesem Jahre als Sängerin angestellt worden) mit dem Bassisten Borsari italienische Intermezzi, eine Art burlesker Zwischenspiele, aus denen die Opera buffa und das deutsche Singspiel entstanden.

Es wird vielleicht hier am Orte sein, ein paar Worte über diese eigenthümliche Gattung von Spielen und ihre Entstehung zu sagen.

Bei dem antiken Drama, welches aus dem Chorgesange hervorging, blieb dieser auch ursprünglich die Hauptsache, wie der Chor anfangs entweder der Held oder der Gegenspieler des Dramas war. Aus ihm trat die Rede und Wechselrede gewissermassen zwischenspielartig hervor. Bald aber kehrte sich das Verhältniss um, der Chorgesang fiel allmählig zum Zwischenspiele herab, anfangs noch in innerer und äusserer Verbundenheit mit dem Drama, die jedoch immer loser wurde, bis er zuletzt dem Drama, das er in eine bestimmte Zahl von Theilen zerlegte, als etwas ganz davon Unabhängiges, Selbstständiges gegenübertrat. Indessen blieb er doch noch in einem bestimmten Zusammenhange mit der Organisation desselben, d. h. er durfte das Drama nicht willkürlich in einzelne Theile zerlegen, sondern diese Theilung musste für die Entwicklung desselben eine bestimmte Bedeutung haben, wodurch er auch selbst wieder, als Zwischenspiel, seine bestimmtere Bedeutung erhielt.

Mit der Ausbildung der dramatischen Form musste man nämlich auf eine bedeutsamere Gliederung der einzelnen Entwicklungsphasen der Handlung bedacht sein, und indem man dieselben zu einer bestimmten Abrundung, zu einem bestimmten Abschlusse brachte, wurden auch ihnen entsprechende Ruhepunkte gefordert, in denen nun eben der Chor eintrat und die Ueberleitung zu dem nächsten Theile vermittelte. Diese Ruhepunkte wurden aber noch aus anderen, in der menschlichen Organisation liegenden Ursachen bedingt. Denn einerseits bedurften ihrer die Darsteller, um die ermüdeten Organe ihre ursprüngliche Frische und Spannkraft zurückgewinnen zu lassen, und andererseits bedurfte der Zuschauer ebenfalls einer gewissen Erholung, damit seine Empfänglichkeit nicht allmählig erschöpft werde. Wohl könnte man glauben, dass eine völlige Ruhe, eine völlige Unterbrechung der Anschauungsthätigkeit hierzu am geeignetsten wäre. Allein die Erfahrung lehrte, dass die blosse Unterbrechung, die leere Pause den Zuschauer nicht nur aus der künstlerischen Illusion und Spannung völlig herausriss, sondern ihn auch zur Ungeduld reizte und durch Langeweile ermüdete. Sobald aber einmal der Chor zum blossen Zwischenspiel herabgesunken war, glaubte man ihn auch, wenn nicht völlig entbehren, so doch durch etwas Anderes ersetzen zu können. Dieser Ersatz musste ein verschiedener sein, je nachdem man bei der Ausfüllung der Pausen mehr das Moment der Ueberleitung oder das der Erholung in Betracht zog. Denn jenes musste mehr dahin führen, dem Zwischenspiel einen Charakter zu geben, der in einer sei es äusseren oder inneren Beziehung zum Drama oder doch zu der Grundstimmung desselben stand. Dieses musste dagegen mehr auf einen Gegensatz zu dem einen und anderen ausgehen. Häufig genug aber wirkten beide Momente zusammen, weil, wenn auch nicht immer das erste, so doch das zweite dabei berücksichtigt werden musste.

Einen Gegensatz bot aber nicht nur das Medium einer anderen Kunst — also für das recitirende Drama die Musik, daher auch der Gesang oder der Tanz, die Pantomime, in späterer Zeit die Malerei, das Tableau, das lebende Bild —, sondern bei Tragödien auch noch das Komische. Schon bei den Alten begegnen wir rein musikalischen und pantomimischen Zwischenspielen — und auch das altenglische und altspanische Theater hat sehr früh dergleichen Spiele gehabt, jene ihre Jigs und Interludes, diese ihre Entremeses, Pasos und Saynetes. Sie scheinen mit den Entremets und Zwischenspielen in Verbindung gestanden zu haben, welche bei den Gastmählern der Fürsten und Grossen zwischen den einzelnen Gängen zuerst von fahrenden Leuten, später von besonderen im Dienste derselben stehenden Minstrels und players of interludes dargestellt wurden. Es kam dabei viel decorative Pracht und mechanische Kunst in Anwendung. Auch Tableaux und lebende Bilder kamen dabei vor, wie sie, wennschon von weit geringerer Art, auch die Niederländer nicht selten bei ihren Schauspielen anwendeten. Das akademische Drama der Neueren nahm in Nachahmung der Alten die Chöre (bei den Deutschen „Reihen" genannt) wieder auf. An ihre Stelle traten dann die Ballete und bei den ernsten Opern die Intermezzi. Doch scheint es schon früher Intermezzi gegeben zu haben, die bei den der Oper vorausgehenden Tragödien und Comödien angewendet wurden. So wird Bardi's: „Il combattimento d'Appollino col serpente", componirt von Caccini, schon als Intermezzo bezeichnet. Später, nachdem sich burleske Scenen in die ernste Oper eingedrängt hatten und man diese zu purificiren und jene wieder davon auszuscheiden begann, verlegte man sie in die Zwischenacte. Aus diesen Zwischenspielen sind nun die späteren Intermezzi entstanden, burleske Singspiele, meist zwischen nur zwei Personen und aus zwei Acten bestehend. Das berühmteste war die „Serva padrona"

des Pergolese, aus welcher sich die Opera buffa entwickelt haben soll. Doch hat es schon früher Ansätze zur komischen Oper gegeben. Als erster Versuch dieser Art wird der „Anfiparnasso“ des Orazio Vecchi genannt. — Mit der vorgeschrittenen Ausbildung der instrumentalen Musik wurden aber alle diese Spiele durch rein musikalische Zwischenspiele verdrängt, bei den Opern aber meistentheils aufgehoben. Nur in seltenen Fällen hat man jene Zwischenspiele in Verbindung oder auch nur in Beziehung mit dem dramatischen Spiele gebracht, zwischen dessen Acte sie eingelegt wurden. Dagegen standen sie meist unter sich in einem bestimmten Zusammenhang. Christian Weise, welcher zu einigen seiner Dramen Zwischenspiele gedichtet hat, bemerkt hierzu: „Weil etliche Leute gern Comödien sehen, die fein lang sind, überdies bei der heutigen Welt nichts mehr ästimirt wird, als wo vielfältige Auffzüge und Veränderungen mit unterlauffen“, so habe er zwischen die Acte Zwischenspiele gelegt, womit er die üblichen Reihen der Tragödie ersetzen wolle. Diese Zwischenspiele waren sehr einfach und wurden meist von nur wenigen Personen in bäurischem Dialekt gesprochen. Sie waren jedoch schon damals keineswegs neu. Bereits 1610 hatte der Rector Gerlach in Zittau seine biblischen Schulcomödien mit ähnlichen Zwischenspielen versehen, die durch die niederländischen und englischen Comödianten nach Deutschland gebracht worden sein mögen.

Die musikalischen Intermezzi, denen wir also hier zum ersten Male in Dresden begegnen, sollten nun für längere Zeit regelmässig bei den Opernvorstellungen angewendet werden. Doch wurden sie auch bald unabhängig von diesen gegeben und italienische Intermezzisten waren lange eine gefährliche Concurrenz für die deutschen Schauspielertruppen.

Der König, vielleicht befürchtend, seine eigenen Liebhabereien durch die Italiener in Schatten gestellt zu

sehen, liess jetzt auch das Ballet, sowie das französische und italienische Schauspiel verstärken. Die Truppe des letzteren, bei welchem in diesem Jahre Giovanni Alberto Ristori, der Sohn des früheren Impresario, angestellt wurde, führte auch kleine Opern, Intermezzi und Serenaden auf. Ristori war zugleich Director der „kleinen Kammermusik", auch „polnische Kapelle" genannt, welche von der Kapelle abgezweigt worden war, um fortan den König auf seinen Reisen zu begleiten. Sie wurde zu einer Art Vorschule für das Stamminstitut und bestand aus einem Vorgeiger, 4 Violinisten, 2 Hornisten, 1 Oboisten, 3 Fagottisten und 1 Contrabassisten. Ristori war ein überaus fruchtbarer Componist und seine Intermezzi und komischen Opern erlangten grosse Beliebtheit.

Der Carneval des Jahres 1718 brachte unter Anderem eine neue Oper: „Ascanio ovvero gli odi delusi del sangue" von Lotti mit Intermezzi von Francesco Gasparini und Giov. Buononcini. Die Balletmusik war von Volumier. Bei den bekannten Festlichkeiten, welche im Monat August desselben Jahres in Moritzburg stattfanden, wurde Ristori's Oper „La Cleonice" gegeben, unmittelbar darauf aber die Zani, die Lucia und Angelo Gaggi entlassen; die hierdurch entstandene Lücke jedoch bald wieder ergänzt. Veracini, der damit beauftragt war, gewann die Margherita Durastanti (mit 5221 Thlr. Gehalt), die Maria Antonia Laurenti gen. Coralli, und die Vittoria Tesi, zu denen später noch die Sängerinnen Madeleine de Salvay und Joh. Eleonore Hesse, die Gattin des berühmten Gambenspielers Ernst Christian Hesse, der ebenfalls (Beide jedoch nur auf 8 Monate) engagirt wurde, hinzutraten. An Luchini's Stelle, der 1718 mit einem jungen Mädchen aus Dresden verschwand, wurde der uns schon von früher bekannte Hofpoet Stefano Pallavicini wiedergewonnen. Der grösste Gewinn war die Tesi. Quanz sagt von ihr: „Die Tesi war mit einer männlich starken Contraaltstimme begabt.

Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie meistentheils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pfleget. Jetzo aber (1725) in Neapel hatte sie über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war ausserordentlich. Hoch oder tief zu singen machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagen waren eben nicht ihr Werk. Durch die Action aber die Zuschauer einzunehmen, dazu schien sie geboren, absonderlich in Mannesrollen."

Man verfügte jetzt über ein Künstlerpersonal, wie es nur wenige Höfe aufzuweisen hatten, und konnte den grossen Festlichkeiten zur bevorstehenden Vermählungsfeier des Kurprinzen, auf welche all' diese Anstellungen wohl abzielten, mit völliger Zuversicht entgegensehen.[1]

[1] Ich theile (nach Fürstenau) das Verzeichniss der sämmtlichen Mitglieder der Kapelle und des Theaters v. J. 1718 hier mit.

Kapell- und Kammermusik. Kapellmeister Schmidt und Heinichen (jeder 1200 Thlr.), Concertmeister Volumier (1200 Thlr.), Kammercomponist und Violinist Veracini (1200 Thlr.), Kammercomponist und Organist Petzold (450 Thlr.), Organist Schmidt (300 Thlr.), Pantaleonist Hebenstreit (1200 Thlr.), Theorbist Weiss (1000 Thlr.), Francesco Arigoni (400 Thlr.), Violagambist Bentley (400 Thlr.), 7 Violinisten (2930 Thlr.), 6 Bratschisten (1168 Thlr.), 5 Violoncellisten (1750 Thlr.), 3 Contrabassisten (1400 Thlr.), 2 Flötisten (900 Thlr.), 5 Oboisten (3080 Thlr.), 2 Waldhornisten (640 Thlr.), 3 Fagottisten (940 Thlr.), 1 Instrumenteninspector (140 Thlr.), 1 Notist (80 Thlr.), 1 Clavierstimmer (150 Thlr.), 1 Kapelldiener (100 Thlr.), zusammen 21,820 Thlr.

Italienische Oper. Kapellmeister A. Lotti (9975 Thlr. incl. seiner Gattin), Poet Pallavicini (1333 Thlr.); Sängerinnen: Sta Stella Lotti, Margh. Durastanti (5525 Thlr.), die Coralli (2375 Thlr.), die Tesi (2375 Thlr.), Mad. de Salvay (2000 Thlr.), Livia Constantini (1600 Thlr.); Sänger: il Senesino (6650 Thlr.), Berselli (4275 Thlr.), Boschi (3325 Thlr.), Guicciardi (2850 Thlr.), Borsari (1333 Thlr.), 2 Souffleure (320 Thlr.), zusammen 43,636 Thlr.

Musiciens vocals français: Marg. Prache de Tilloy, Dessus-Sopran (400 Thlr.), François Godefroi Beauregard, Haute-

Inzwischen war auch der Bau des neuen Opernhauses vollendet und damit zugleich die Vorbereitung zu dem musikalisch-theatralischen Theile dieser Festlichkeiten beschlossen.

Dieses Gebäude war damals eines der grössten Theater. Es nahm einen Flächenraum von ungefähr 2450 □Meter ein, bei einer Länge von circa 70 Meter, auf 28½ Meter Breite. Die Bühne selbst umfasste 980 □Meter, sie war 43 Meter tief und 23 Meter breit. Der etwas kleinere Zuschauerraum enthielt 2000 Plätze. Er bestand aus dem mählig aufsteigenden Parterre, an das sich zu beiden Seiten ein Amphitheater in drei Abstufungen anschloss. Darüber erhoben sich drei Reihen Logen, eine jede achtzehn derselben umfassend. Der der Bühne gegenüberliegende mittle Raum wurde ausschliesslich von der sich im ersten Range erhebenden grossen königlichen Loge eingenommen. Etwas tiefer liegend waren noch überdies zwei königliche Logen im Proscenium angeordnet. Die Ausschmückung entsprach dem damaligen italienischen Geschmacke. Die Decke war mit Gemälden von Mauro geziert.

Nach achtjähriger Abwesenheit war am 23. März 1719 der sächsische Kurprinz endlich nach Dresden zu-

Contre-Alt (400 Thlr.), Pierre Diar, Taille-Tenor (500 Thlr.), J. Dav. Drot, Basse (600 Thlr), zusammen 1900 Thlr.

Comédie française: 10 Schauspieler, 11 Schauspielerinnen, 1 Souffleurin, zusammen 10,866 Thlr.

Danse: Balletmeister Duparc. (1000 Thlr.), Unterballetmeister Nic. Corette (400 Thlr.), 10 Tänzer und 10 Tänzerinnen (9433 Thlr., darunter die Duparc, le Conte und Clement mit je 1000 Thlr.), zusammen 10,833 Thlr.

Comédie italienne: 16 Schauspieler und Schauspielerinnen, zusammen 5333 Thlr.

Baumeister, Maler, Zimmerleute: zusammen 10,418 Thlr.

Beamten, Officianten und Handwerkerpersonal: 1426 Thlr.

Total: 106,234 Thlr. (wobei die Gehalte des Ehepaar Hesse und das Ristori's noch nicht mit einbegriffen sind).

rückgekehrt und mit grossen Feierlichkeiten daselbst empfangen worden. Schon im August reiste er wieder nach Wien, um durch die Vermählung mit der Erzherzogin Maria Josepha, der ältesten Tochter Kaiser Joseph I., die Bande, welche das sächsische mit dem Kaiserhause verknüpften, noch enger zu schliessen. Der Pflege der musikalischen Künste am Dresdner Hofe wurde hierdurch eine neue Schützerin gewonnen. Kam doch die junge Kurprinzessin von einem der kunstsinnigsten Höfe — war sie doch selbst eine Schülerin des berühmten Kapellmeisters Porfile. Am 2. September erfolgte der feierliche Einzug der Neuvermählten in Dresden, an welchen sich in ununterbrochener Folge bis zum 30. desselben Monats die glänzendsten und zum Theil wunderlichsten Festlichkeiten anschlossen, deren Beschreibung hier nur theilweise berücksichtigt werden kann.

Am 3. September fand die festliche Eröffnung des neuen Opernhauses mit der schon früher gegebenen Oper „Giove in Argo“ von Lotti statt, in welcher diesmal die Laurenti und Tesi die Partien der Zani und Gaggi übernommen hatten. Die Einladungen dazu wurden durch Fouriere angesagt. Zutrittsfähig war Jeder, welcher den Rang eines Kammerjunkers oder Obristen hatte. Die Plätze wurden im Parterre durch Kammerherren, in den Logen durch Kammerjunker angewiesen. Bei Galaopern sass die königliche Familie meist in dem dem Orchester zunächst gelegenen Theile des Parterre, in welches dann im Uebrigen nur hoffähige Damen in grosser Toilette zugelassen wurden. Bei gewöhnlichen Vorstellungen nahm der König seinen Platz in der rechten, der Kronprinz in der linken Prosceniumsloge. Der übrige Hof versammelte sich in der grossen Mittelloge; während den Damen das Amphitheater angewiesen, die Logen des ersten Ranges aber für die höchsten Würdenträger reservirt wurden. Am 7. September fand eine Wiederholung der Oper „Ascania“ von Lotti, am 13. die Aufführung der

neuen Oper „Teofana“ von Pallavicini und Lotti statt. Die Ballets waren von Duparc, die Musik dazu von Volumier, die Decorationen von Mauro. Senesino, Santa Stella, Boschi, Durastanti, Berselli, Tesi und Guicciardi waren darin beschäftigt. Statt der Zwischenspiele waren allegorische Scenen eingelegt, in denen die Coralli, welche nur hierzu engagirt war, als Felicità und Najade auftrat. In dieser Oper kam neben neuen Theatereffecten zuerst der einer Bühnenmusik vor. Auch ist es vielleicht das einzige Musikstück des Meisters, in dem er Trompeten und Pauken angewendet hat. — Am 23. September bei dem Venus- oder Damenfest wurde auf dem im Grossen Garten eingerichteten freien Theater ein französisches Divertissement von 51 Personen aus den obersten Hofkreisen aufgeführt. Den Text hatte der französische Schauspieler Poisson, die Musik Kapellmeister Schmidt, die Ballets Duparc dazu geliefert. — Ausser den Wiederholungen der oben genannten drei Opern fanden noch eine Reihe von Vorstellungen der französischen und italienischen Schauspieler statt, über welche jedoch nähere Mittheilungen fehlen. Das Repertoire der französischen Schauspieler soll damals, nach Fürstenau's Angabe, besonders aus folgenden Stücken bestanden haben: Tragédies: Andromaque, Bajazet, Alexandre, Phèdre und Berenice von Racine; Les Horaces, Le Cid, Polyeucte und Cinna von P. Corneille; Ariadne von T. Corneille; Electre und Radamiste von Crebillon d. Aelt. — Grandes Comédies: La Princesse d'Elide, Tartuffe und Le Misanthrope von Molière; L'inconnue von T. Corneille; La fille capitaine von Montfleury; Le jaloux désabusé von Campistron; Les bourgeois à la mode von Sayntion und Dancourt; Esope à la Cour von Boursault. — Petites Comédies: Les folies amoureuses von Regnard; Le colin maillard von Dancourt, Musik von Gilles; L'Esté des coquilles von Dancourt; La coupe enchantée von La Fontaine und Champmeslé. — Gewiss haben sie aber auch

französische Operetten und darunter solche von Lully gegeben. Der Tourist Loen spricht sich über ihre Leistungen folgendermassen aus: „Die zweierlei Banden von Comödienspielern sind die ausgesuchtesten ihrer Art: die eine besteht aus Italienern, die andere aus Franzosen. Die Tänzer und Tänzerinnen, welche hierbei bald in Reihen, bald einzeln, bald paarweis ihre seltene Geschicklichkeit zeigen, sind aus eben dem Land, wo die Leichtigkeit der Füsse und des Geblüts die Menschen am meisten hüpfen und springen macht. Die berühmte Duparc hat ihres gleichen nicht in der Behendigkeit und in den geschickten Wendungen; allein man ziehet ihr nun eine schlechte Tänzerin, nämlich die Clement vor, weil diese noch all ihre Jugendkräfte beisammen zeigt, welche jene verschwendet hat.“ Die französischen Sänger sollen sich besonders im Komischen ausgezeichnet haben. Von den Schauspielern werden Grandval, Belletour und d'Erval mit ihren Frauen hervorgehoben.

Eingehender noch ist folgende Notiz, die ich den „Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ v. J. 1750 entnehme: „Die trillergewohnten Kehlen der Operisten zogen zwar viele Zuschauer und Liebhaber der Musik, des Erstaunenden und Grossen dahin (in das Opernhaus nämlich), doch durch die geschickten Vorstellungen eines Belletour, Grandval, La Roque, Derval und ihrer Weiber, auch eines niedlichen Tänzers Rottière und Desnoyers, einer Duval, Rottière und Vaurinville wurde dieser Ort allezeit ein Sammelplatz der Leute von gutem Geschmack. Die natürlichen Intermezzosänger, Beauregard und Drok, der erstere ein Tenorist und der letztere ein Bassist, nebst der Jungfer Prache und Brunet, erweckten mehr Gelächter und Vergnügen, als der beste Harlekin . . .“

All diese dramatischen Spiele wechselten mit Festlichkeiten im Geschmacke der alten Inventionen, Wirthschaften und Mummereyen, und der Ton scheint trotz

des verfeinerten äusseren Ansehens zuweilen kaum minder derb, als früher gewesen zu sein. Musik und dramatisch-allegorische Elemente zogen sich auch durch diese Festspiele. So kam bei dem Feste der 7 Planetenlustbarkeiten am ersten Tage eine Cantate von Heinichen: La Gara degli Dei, welche auf der Anhöhe des jetzigen japanischen, damals holländischen Gartens aufgeführt wurde — ferner am zweiten Tage, am Jupiterfeste, eine von Boschi (als Jupiter) gesungene Cantate von Lotti zur Aufführung, welcher ein Caroussel folgte. Auch den dritten, der Diana gewidmete Festtag, welcher durch eine Jagd auf der alt-dresdner Wiese (an den Pontonschuppen) gefeiert wurde, eröffnete man mit einer Cantate von Heinichen. Dazwischen kamen Feste von mehr volksthümlichem Charakter, wie die am 20. September im Zwinger abgehaltene Wirthschaft aller Nationen, zu welcher der Schauspieler Jean Poisson den Plan entworfen hatte und bei denen die französischen und italienischen Schauspieler kleine improvisirte Scenen ausführten. Schade nur, dass diese Volksthümlichkeit zu theuer erkauft wurde. Sollen diese Festlichkeiten (denen noch eine Reihe anderer in Moritzburg folgten) doch an 4 Millionen Thaler verschlungen haben!

Lotti und Frau, sowie Bossari und die Constantini wurden unmittelbar nach den Festlichkeiten wieder entlassen, die übrigen Künstler aber auf ein weiteres Jahr engagirt.

Wie viel sich auch heute, selbst nur vom Standpunkte der Kunst, gegen diese musikalisch-theatralischen Hoffeste einwenden lässt, so ist es doch nicht weniger gewiss, dass damals die achtbarsten Stimmen sich enthusiastisch über die Kunstverhältnisse am sächsischen Hofe geäussert haben und einige der bedeutenderen Musiker der Zeit, wie die beiden Graun, Hiller u. A., hier ihre ersten künstlerischen Anregungen empfingen. Selbst Telemann und Händel wurden von dem gewaltigen Rufe der Dresdner Kapelle und Oper im Auslande angezogen. Der Letztere, welcher damals (Herbst 1719) bei Hofe als

Clavierspieler auftrat, war allerdings noch aus dem besonderen Grunde nach Dresden gekommen, für seine Oper in London hier Sänger zu gewinnen, was seine Stellung ziemlich peinlich gemacht haben muss. Dies lässt sich aus einem Briefe des Grafen Flemming an Fräulein von Schulenburg erkennen, in welchem es heisst: „J'ai souhaité de parler à Mr. Händel, et lui ay voulu faire quelques honnêtetés à votre égard, mais il n'y a pas eu moyen; je me suis servi de votre nom pour le faire venir chez moy, mais tantôt il n'était pas au logis, tantôt il était malade; il est un peu fou, à ce qu'il me semble, ce que cependant il ne devrait être à mon égard, vu que je suis musicien, c. à. d. par inclination etc." Fürstenau hält es für möglich, dass die Uebergriffe, die sich die Italiener kurze Zeit später erlaubten, absichtlich einen Bruch mit dem Dresdner Hofe herbeiführen sollten, um freie Hand zu den von Händel eingeleiteten Verhandlungen zu gewinnen. In der That führte auch die Anmassung, deren sie sich schuldig machten und die bei Gelegenheit einer Probe zur Oper „Flavio Crispo" von Heinichen, in welcher Senesino es sich herausnahm, dem Meister die ihm zugetheilte Rolle vor die Füsse zu werfen, zu einem völligen Bruch. Der König benutzte nämlich diesen Vorfall, die ganze italienische Oper, selbst die Maler, Baumeister und Zimmerleute, aus seinem Dienst zu entlassen. Rücksicht auf nothwendig gewordene Ersparungen mag mitgewirkt haben, vielleicht aber auch eine gewisse Unzufriedenheit, den französischen Geschmack durch den italienischen überflügelt zu sehen. Der erstere wurde jetzt für einige Zeit wieder herrschend. Doch mochte der Kurprinz wohl bald auf Ersatz dringen. Nur sollte derselbe diesmal mit mässigeren Opfern erkauft werden. Zu diesem Zwecke erhielt 1724 der sächsische Gesandte in Venedig, Graf Villio, den Auftrag, drei junge gut beanlagte Sängerinnen und vier junge Castraten ausfindig zu machen, um dieselben für

Rechnung des Königs weiter ausbilden zu lassen. Venedig und Bologna waren seit längerer Zeit wegen ihrer Gesangschulen berühmt, und so empfingen die Schwestern Anna und Maria Rosa Negri im Kloster alla pietà, Maria Catanea bei dem Kapellmeister Scarpari in Venedig und vier Castraten abwechselnd hier und in Bologna Unterricht, einer von ihnen, Giov. Bindi, sogar bei Porpora. Sie traten 1730 in die Dresdner Kapelle ein und namentlich Bindi errang die allgemeinste Beliebtheit. Schon 1725 aber war man zum Engagement von neuen italienischen Sängern und Sängerinnen verschritten, die man jedoch zu wesentlich niedrigeren Bedingungen als früher erhalten hatte. Erst im folgenden Jahre wurden jedoch die Opernvorstellungen mit der Oper „Calandro“ von Pallavicini und Ristori (die also nicht mit entlassen worden waren) eröffnet.

Bis dahin hatte man sich hauptsächlich an den Divertissements vergnügt, welche der Schauspieler Poisson entwarf und zu denen der seit 1720 als Kapellmeister und Compositeur angestellte Louis André die Musik lieferte. Sie waren auf flüchtige Unterhaltung berechnet und auch meist in Eile entstanden. Ein für Duparc, der 1722 gestorben war, neu angestellter Balletmeister, Jean Favier, zeigte darin seine Künste. Daneben wurde besonders das französische Schauspiel gepflegt. An ihm hat unter Anderen die Neuber ihre Studien gemacht, und auch Gottsched rühmt die Darstellungen, welche er hier zwischen 1725—33 von den Franzosen gesehen. Der französische Geschmack war so herrschend geworden, dass sich die Hofgesellschaft jetzt ebenso im französischen Comödienspiel, wie früher in den singenden Balleten versuchte.

Das Jahr 1727 brachte eine Veränderung in der Leitung der königlichen Lustbarkeiten, insofern Geh. Kriegsrath Freiherr von Gaultier an die Stelle des verstorbenen Mordaxt trat. In diesem Jahre machte eine

neue Oper Pallavicini's und Ristori's: „Un pazzo fà cento ovvero Don Cischiotte" berechtigtes Aufsehen, und schon im folgenden Jahre fand Friedrich II., welcher mit seinem Vater den sächsischen Hof besuchte, die italienische Oper wieder auf einer Höhe, dass er, berauscht von den hier empfangenen Eindrücken, den Vorsatz gefasst haben soll, in Berlin eine ähnliche Kunstblüthe hervorzurufen. Auch lernte er bei dieser Gelegenheit den berühmten Flötisten Quanz kennen, den er zunächst mit Bewilligung des Königs von Sachsen zeitweilig, später (1741) aber ganz in seine Dienste nach Berlin herüberzog.

Um diese Zeit hatte sich von Italien der Ruf eines jungen Deutschen auch bis nach Dresden verbreitet, welcher in Neapel und Venedig als Sänger, Clavierspieler und Componist die grössten Triumphe feierte: es war Adolf Hasse, vom Volksmund, wie von den Lippen der Schönen, il caro — ja il divino Sassone genannt. Wegen des Rufs, den Sachsen sich damals in der Musik erworben, konnte, nach der Meinung der Italiener, jeder ausgezeichnete deutsche Musiker eben nur Sachse sein, wie denn z. B. auch Händel von den italienischen Musikern also genannt wurde. Der Ruf des noch jugendlichen Hasse erhielt einen neuen Nimbus, als die gefeiertste Sängerin der Zeit, die schöne, vielumworbene Faustina Bordone, ihn mit ihrer Hand und Liebe beglückte. Faustina hatte nur eben in London, sowohl wegen ihrer Kunst, als wegen ihrer Schönheit, einen Wetteifer der Begeisterung hervorgerufen und über eine kaum minder gefeierte Sängerin, mit der sie sich früher schon in Venedig gemessen, mit der Cuzzoni,[1] nach langen Kämpfen

[1] Die Cuzzoni, welche man „den Engel" nannte, konnte auch zuweilen ein kleiner Teufel sein. Es ist dieselbe, welche Händel einmal, um sie gefügig zu machen, hoch in die Luft hielt, indem er sagte: „Je sais bien que vous êtes une veritable diablesse, mais je vous ferai savoir, moi! moi! — que je suis Beelzebub, le chef des Diables!"

den Sieg davongetragen. Es berührte sie daher unangenehm, in Venedig einen neuen Rivalen in der Gunst des Publicums und der Kenner, wennschon auf anderem Gebiete, zu finden. Auch waren in der That Hasse's Erfolge fast beispiellos. Die Frauen bekränzten ihn mit Blumen, die Dichter feierten ihn in Sonetten, und wo er sich sehen liess, empfingen ihn jubelnde Zurufe. Faustina, die sich von ihren Anstrengungen hier nur zu erholen gedachte, lebte zunächst ganz zurückgezogen, so dass sich Beide noch niemals gesehen hatten. Eines Tags konnte sie dem Verlangen, den Gegenstand der allgemeinen Bewunderung zu sehen und zu hören, jedoch nicht länger widerstehen. Sie soll, wie man sagt, in einer Gesellschaft, in welcher er spielte, sich unbemerkt hinter seinen Stuhl gestellt und sein Spiel und seinen Gesang mit steigender Bewunderung verfolgt haben, um dann eben so unbemerkt von demselben den Saal wieder zu verlassen. Allein ihr Herz blieb zurück. Sie konnte den Eindruck nicht wieder los werden, und vom Glücke an die Erfüllung jedes Wunsches gewöhnt, habe sie nun den Erwählten in ihre Nähe zu ziehen und ganz an sich zu fesseln gewusst, so dass die vornehme Welt Venedigs eines Morgens von der Nachricht der Vermählung Beider ganz plötzlich überrascht worden sei. Die Lebensbeschreiber berichten, dass Hasse fortan nur noch für Faustina componirt, dass nur die Liebe zu ihr ihm noch die Noten dictirt habe. Gewisser noch ist, dass seine Frau keinen geringen Antheil an der dauernden Befestigung seines Ruhms hatte. Sein im Jahre 1730 entstandener „Artaserse“ war die erste Oper, die er unter diesem Einflusse schrieb. Zu dieser Zeit wurden sie Beide von der Berufung an den königl. sächsischen Hof überrascht, wo auch im folgenden Jahre „Cleofide, Drama per Musica del famosissimo Signor Giov. Adolfo Hasse, detto il Sassone“ unter seiner Leitung und unter der

Mitwirkung seiner Gattin mit ungewöhnlichem Erfolge zur Aufführung kam.[1]

1731 verliess aber Hasse schon wieder Dresden, noch ohne feste Anstellung, wie es scheint, doch mit dem Titel eines königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Kapellmeisters. 1732 dirigirte er im Theater Grimani zu Venedig seine Opern „Demetrio" und „Euristeo". In ersterer sang die Cuzzoni, in letzterer Faustina die Hauptrolle. Zwischen Beiden war demnach der Friede wieder hergestellt. Auch hier also sollte der Ausspruch Johann Georg's III. (s. S. 107) wieder zu Ehren kommen. Erst Anfang 1734 kehrten Hasse's nach Dresden zurück, und zwar, wie aus einem königlichen Rescripte hervorgeht, in Folge einer neuen Berufung und auf Grund einer neuen Bestallung.

Aus diesen von Fürstenau ans Licht gezogenen Thatsachen ergiebt sich die Hinfälligkeit jener noch immer aufs Neue wiederholten Unterstellungen, nach denen das Hasse'sche Ehepaar nicht nur seit 1731 in sächsischen Diensten gestanden, Faustina bis 1740 ununterbrochen in Dresden geblieben, ihr Mann aber inzwischen als unglücklicher und betrogener Gatte auf Reisen geschickt worden sein sollte. Dass Faustina gleich bei ihrem ersten Erscheinen die Leidenschaft des Königs in einem Grade erweckt habe, der ihren Gatten um den Alleinbesitz des geliebten Weibes gebracht, würde in früherer Zeit an sich nicht so unwahrscheinlich gewesen sein, weshalb das Gerücht wohl auch nur Glauben gefunden hat. Wie die Thatsachen aber lagen, hätte ein solches Verhältniss, wenn es überhaupt stattfand, doch von nur kurzer Dauer sein können. Allerdings erwarben sich Hasse's vom Jahre 1734 an eine Stellung

[1] Faustina sang die Cleofide, die Catanea die Eressena, Campioli den Porus, Annibali den Alessandro, Rochetti den Gandarte und Pozzi den Timagene. Die Kosten beliefen sich auf 11,000 Thlr.

und einen Einfluss am Dresdner Hofe, wie er fast beispiellos in der Geschichte des Theaters ist. Wer aber die ausserordentlichen und rein künstlerischen Erfolge ins Auge fasst, die Hasse sowohl, wie Faustina, wo sie nur immer hinkamen, errangen, wer die weltmännische Gewandtheit und Betriebsamkeit in Erwägung zieht, mit welcher Hasse jene Stellung und jenen Einfluss auch dann noch behauptete, als Faustina's Reize bereits verblüht und der Zauber ihrer Stimme erloschen war, der wird nicht weiter nach anderen Erklärungen zu suchen brauchen. In jedem Falle soll Hasse, wie Fürstenau auf das Bestimmteste behauptet, Dresden nie ohne seine Gattin verlassen haben.

Mit dem plötzlich eintretenden Tode Friedrich August I. (1733) sollten die französischen Einflüsse am Dresdner Hofe ihre Endschaft erreichen. Der Directeur des plaisirs von Gaultier wurde durch den Kammerherrn Heinrich August von Breitenbauch ersetzt und der Oberkämmerei unterstellt, eine Einrichtung, welche bis zum Tode des neuen Königs bestehen blieb. Gleichzeitig wurde sowohl das französische, wie das italienische Schauspiel aufgehoben. Einige der italienischen Schauspieler empfingen Pension. Nur André (als Compositeur de danse) wurde neu angestellt.[1]

Die Italiener waren nun auf dem Gebiete der Oper die Alleinherrscher am Dresdner Hofe geworden.

[1] Volumier und Schmidt waren bereits seit 1728, Heinichen seit 1729 todt. Des Ersteren Stelle hatte Pisendel erhalten. Den Dienst der Letzteren versahen inzwischen Ristori, Zelenke und Pezold.

## Die Oper unter Hasse.

---

**Hasse und Faustina. — Die Hasse'sche Oper. — Die Mingottische Entreprise. — Der Kampf Hasse's mit Porpora und der Mingotti. — Kurprinzessin Maria Antonia. — Rücktritt der Faustina. — Salimberi. — Die Operngesellschaft Locatelli's. — Das Moretti'sche Theater. — Blüthe der Kapelle. — Auflösung der italienischen Oper.**

Es war unstreitig für die Entwicklung der theatralisch musikalischen Kunst am Hofe zu Dresden ein Glück, dass die Musik in der Kirche hier ein Gebiet fand, wo sie sich frei ihren edelsten Impulsen hingeben konnte, und wenn sie auch sonst mehr nur als Dienerin höfischen Glanzes und fürstlicher Unterhaltung angesehen wurde und dem wechselnden Zeitgeschmack dabei unterworfen war, bisher immer nur Männer an ihre Spitze gestellt erhielt, welche wahren inneren Beruf dazu hatten und eine hervorragende Stellung auf ihrem Gebiete einnahmen. So war durch Führer wie Schütz, Bernhard, Bontempi, Strungk, Heinichen, Lotti, sowie durch eine Reihe der ausgezeichnetsten Sänger und Instrumentisten Dresden zu einem der vorzüglichsten Mittelpunkte des musikalischen Lebens in Deutschland geworden. Auch war es trotz aller Unterbrechungen, welche diese Bestrebungen im Laufe der Zeit durch Kriege und Regierungswechsel erfuhren, hierdurch immer wieder leicht möglich gewesen, eine neue Blüthe hervorzurufen. Ja diese Unterbrechungen waren insofern noch wohlthätig, als sie verhinderten, dass eine

einseitige Richtung, dass eine einzelne Persönlichkeit, die, wie begabt sie auch sein mochte, zuletzt doch immer nur eine beschränkte blieb und sich endlich erschöpft haben würde, zu ausschliesslicher Herrschaft gelangte. In dieser Beziehung war selbst der doppelte Einfluss des französischen und italienischen Kunstgeschmacks unter Friedrich August I. noch heilsam. Er rief in den höheren Kreisen der Dresdner Gesellschaft eine gewisse Vielseitigkeit der Geschmacksbildung hervor, welche sie damals auszeichnete. Freilich entbehrte sie noch des eigenen nationalen Charakters. So lange ausländische Bildung und Kunst der deutschen aber weit überlegen waren, konnte die Pflege derselben auch dieser immer noch förderlich sein.

In der Musik war es freilich inzwischen schon anders geworden. Hier hatte der Genius des deutschen Geistes sich zuerst selbst wieder erkannt und zu eigenthümlichem Leben emporgerungen. In Sebastian Bach stand er sogar, wenn auch auf einem anderen Gebiete, als dem der Oper, in voller Grösse schon da, und selbst noch in dieser hatte der geniale, wenn auch leichtlebige Keiser, hatte der tiefere Telemann sich dem Gängelbande der Italiener zu entreissen gesucht, die eigenthümliche Grösse Händel's, wennschon noch unter ihrem Einflusse, sich aber wenigstens angekündigt. Und doch hatte der sächsische Hof mit diesen nationalen Bestrebungen, die wohl der fürstlichen Pflege würdig gewesen wären, nur flüchtige Berührung gewonnen.

Indessen wird man, um völlig gerecht zu sein, andererseits einräumen müssen, dass diese sogenannte deutsche Oper sich mit den besseren Werken der Italiener entweder nicht messen konnte, oder, wo sie es konnte, doch diesen noch völlig verschuldet blieb. Ja, was man damals im Gegensatze zur italienischen die deutsche Oper nannte — das waren doch immer nur die in theils eigenthümlicher Weise, theils unter französischem Einfluss

ergriffenen und behandelten Formen der ersteren. Nur Keiser, welcher auf das Volkslied zurückgriff, machte hiervon eine Ausnahme. Im Uebrigen scheint die Weglassung des Recitativs den Hauptunterschied zwischen deutscher und italienischer Oper damals gebildet zu haben.

In jedem Falle aber fehlte es noch zu dieser Zeit an deutschen Sängern und Sängerinnen, die es mit denen der Italiener, ja selbst der Franzosen hätten aufnehmen können, sowie unter diesen an solchen, die sich der Aufnahme einer wahrhaft deutschen Musik nicht widersetzt hätten.

Auch sehen wir noch fast alle deutschen musikalischen Talente nach Italien wallfahren, um von den Italienern zu lernen. Noch musste Händel, ebenso wie einst Schütz, die Hülfe italienischer Sänger und Sängerinnen in Anspruch nehmen, um eine Oper errichten zu können, welche sich auf die Höhe der Zeit erhob.

Auch Hasse war diesem Zuge gefolgt, ja gehörte, obschon er ein Deutscher, seiner musikalischen Anschauung und Bildung nach, doch völlig Italien an. Indem aber Friedrich August II. fast unmittelbar nach seinem Regierungsantritte gerade ihn an die Spitze seiner Kapelle und seiner Oper berief, blieb er zugleich jenem Principe seiner Vorgänger treu, nur eine Kraft ersten Ranges dafür zu gewinnen. Auch diesmal sollte sich dieses Princip zunächst auf das Glänzendste und zwar um so mehr bewähren, als Hasse in dem Institut, an das er berufen ward, eine Vereinigung der ausgesuchtesten, seltensten Kräfte und in dem sich ihm darbietenden Wirkungskreise eine ebenso kunstliebende, wie elegante und glänzende Gesellschaft vorfand. Zum ersten Male aber sollte die Ausschliesslichkeit, mit der man sich dieser Erwerbung als einer besonderen Bevorzugung zu erfreuen suchte, bei der langen Dauer des diesem Künstler hierdurch eingeräumten und allzu sehr im persönlichen Interesse von diesem verwendeten Einflusses, gegenüber den völlig veränderten musikalischen Verhältnissen der

Zeit, auch seine nachtheilige Seite zeigen. Es wurde hierdurch der Grund gelegt zu dem einseitigen Kunstgeschmack, welcher in Dresden nun herrschend wurde und diese ausgezeichnete Pflegestätte der Musik für lange von der bald alle anderen Länder überflügelnden Entwicklung der nationalen Musik in Deutschland abschnitt und isolirte. Während in England und später in Frankreich, ja selbst in Italien die deutsche Musik die grössten Triumphe feierte, blieb Dresden noch lange Zeit in dem Banne nicht nur der italienischen Oper überhaupt, sondern sogar in dem der besonderen Richtung derselben, die gerade hier ihre Vertretung fand und bis zum Abgange Hasse's im Jahre 1763 eine überwiegend formalistische war. Bis zum Jahre 1748 wurden im grossen Opernhause, ausser von Hasse, überhaupt keine Opern gegeben und keine Sängerin von Bedeutung trat neben Faustina bis dahin auf.

Johann Adolph Hasse, 1699 zu Bergedorf bei Hamburg geboren, erhielt schon im Hause seines Vaters, der daselbst Organist und Schullehrer war, die ersten musikalischen Anregungen, den ersten musikalischen Unterricht. Zu seiner weiteren Ausbildung kam er nach Hamburg, wo sich zu dieser Zeit ein reiches und eigenthümliches musikalisches Leben entfaltet hatte. Wie bei den meisten grossen Musikern der Zeit bildete auch noch bei ihm der Gesang die Grundlage der musikalischen Bildung. Seine ausgezeichnete Tenorstimme verschaffte ihm die Empfehlung des damals in Hamburg lebenden, nachmaligen Dresdner Hofpoeten Ulrich König, an den derzeitigen Director der dortigen Oper, den genialen Keiser. Dieser liess ihn nicht nur als Sänger auftreten, sondern bemühte sich auch um seine weitere musikalische Ausbildung. Es fehlte der ernsten, auf hohe Ziele gerichteten Natur Hasse's aber an Leichtigkeit und wohl auch an Kraft eigenartigen, inneren Lebens, um von der künstlerischen Persönlichkeit Keiser's genügend angezogen wer-

den und dessen Bahn mit Glück verfolgen zu können. Eine Empfehlung an den Herzog August Wilhelm von Braunschweig trug ihm nicht nur eine Anstellung an dessen Theater (1722) ein, an welchem er auch als Componist mit der Oper „Antigonus“ debütirte, sondern sie legte zugleich den Grund zu seiner späteren glänzenden Laufbahn. War es doch dieser kunstliebende Fürst, der ihn zur Vollendung seiner Studien nach Italien sandte, wo er zunächst in Neapel sich der Leitung Porpora's anvertraute, bis ihm der Wunsch in Erfüllung ging, von dem berühmten, doch bereits greisen Scarlatti selbst Lehre und Rath zu empfangen. Schon 1725 trat er unter dessen Schutze mit einer zweistimmigen Serenade öffentlich auf, welche von Künstlern, wie Farinelli und der Tesi, vorgetragen, das grösste Aufsehen erregte und ihm die Bestellung einer Oper „Sesostrate“ für das königliche Theater eintrug. Der Erfolg derselben entschied seine Laufbahn.

Hasse hatte sich die Technik der italienischen Schule vollständig angeeignet und beherrschte all ihre Formen mit der anmuthigsten Leichtigkeit. Er verband meisterhafte Kenntniss und Behandlung der Stimme mit angemessenem und dabei melodischem Ausdruck der Worte. Es fehlte ihm nicht an Würde und Ernst, wenn auch an Tiefe und Energie, sowie an Ursprünglichkeit der Erfindung und an eigentlich dramatischer Gestaltungskraft. Seine Opern leiden an Eintönigkeit, nicht selten an Leere. — Wie sehr er sich aber auch im Bau und in der Form seiner Arien und in der Behandlung der Instrumentation wiederholen mag, so darf nicht vergessen werden, dass die damaligen Componisten den Sängern und Instrumentisten noch einen grossen Spielraum eigener Gestaltung überlassen mussten, wodurch ihre ausserordentliche Fruchtbarkeit sich auch erst erklärt. Es zeigt sich hierin eine ähnliche nur beschränktere Forderung von Seiten des Sängers, wie die des Schauspielers im Stegreifspiel war. Der Gesang war noch

immer die Hauptsache, ihm wurde die Instrumentation völlig untergeordnet. Selbst noch dem Sänger durfte man wenig mehr als den allgemeinen Umriss der musikalischen Form geben, die er erst selbst zu erfüllen hatte. „Das ganze Recitativ — sagt Riehl in seinen musikalischen Charakterköpfen — war ursprünglich eine Aufgabe der Improvisation, für deren Gang der Componist, im Grundbass nur trockne melodisehe Andeutungen, nur flüchtige Hauptzüge gab.“ Selbst die Adagio's wurden oft nur in den melodischen Grundzügen niedergeschrieben, die Figurirung aber dem Sänger anheimgestellt, so dass schon Quanz bemerkt, es gehöre mehr Erfindungsgabe dazu, dergleichen Musikstücke zu singen, als zu componiren. Nichtsdestoweniger sei Hasse — wie Riehl weiterhin sagt — „in seinen Andeutungen und Winken oft so genial, dass man behaupten könne, ein Theil seiner Composition sei ächt dramatisch, sobald sich nur ein dramatischer Sänger dazu finde“. — Es wird aber andererseits auch nicht zu läugnen sein, dass Hasse den andauernden Erfolg seiner Opern der Trefflichkeit seiner Sänger und Instrumentisten, sowie den Vorzügen der Texte mit zu verdanken hatte. Sie gehören zum grössten Theile dem Metastasio an, dessen Dichtungen von fast allen Operncomponisten der Zeit ergriffen wurden. Metastasio hatte die von Apostolo Zeno ausgehende Reform des poetischen Theils der Oper mit noch glänzenderer Begabung aufgenommen und weiter entwickelt. Unmittelbar nach seinen ersten Erfolgen erhielt er von Kaiser Karl VI. eine Berufung nach Wien, wo er bis zu seinem Tode (1782) lebte und wirkte. Seine Vorzüge beruhen in der zweckmässigen Stoffwahl, in der Reinheit und Klarheit der Form, in dem Schwunge, dem Wohllaut, der leichten rhythmischen Beweglichkeit seines sprachlichen Ausdrucks, in der den Einschnitten und Accenten der Sprache sich geschickt anschmiegenden Vocalisation, in der phantasievollen Behandlung endlich des Scenischen. „Viel-

leicht — sagt A. W. Schlegel von ihm — hat nie ein Dichter eine grössere Fähigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufassen."

Doch auch noch andere Mittel glaubte Hasse heranziehen zu sollen, um seine Opern am Dresdner Hofe mit voller Ausschliesslichkeit zur Herrschaft zu bringen und ihrem Rufe eine immer erneute Verbreitung zu geben. Er steigerte die decorative Pracht ihrer Ausstattung auf das Aeusserste, worin er in Brühl, der, selbst musikalisch gebildet, eine eigene Kapelle und eines der glänzendsten Häuser in Europa besass und seit dem Sturze Sulkowsky's (1738) zur Alleinherrschaft gelangt war, den immer bereiten Förderer fand.

Hasse wird uns als eine einnehmende Persönlichkeit, massvoll und edel in seinen Umgangsformen, anregend und geistvoll in seiner Unterhaltung geschildert. Er soll nicht nur die Kreise des Hofs, sondern auch die Mitglieder der Kapelle und der Oper ganz für sich einzunehmen verstanden haben. Und über welche Kräfte verfügte er nicht! Künstler wie Ermini, Annibali, Bindi, Pisendel, Zelenka, Cattaneo, Hunt, Weiss, Buffardin, Quanz, Richter, François de Riche etc. machten die Kapelle zu einer der ersten der Zeit.[1]

Faustina sollte jetzt freilich Alles verdunkeln, obwohl sie damals nach der niedrigsten Angabe schon 33 Jahre alt war.[2] Noch 1742 entzückte sie Friedrich den Grossen durch die Jugendlichkeit ihrer Erscheinung und die

[1] Sie bestand 1733 aus 56 Personen mit einem Gehaltsetat von 28,515 Thlr., der jedoch bis zum Jahre 1736 wieder auf 42,625 Thlr. gestiegen war.

[2] Es existiren von ihr verschiedene Porträts, eines von Rosalba Cariera (Nr. 1977 der Pastellbilder der Königl. Gemäldegalerie), ein anderes vom Hofmaler Torelli, nach welchem ein Stich von Lor. Zucchi im Kupferstichcabinet. Ein drittes von Felicita Hofmann (geb. Sartori) ist in der Miniatursammlung der Königl. Gem.-Galerie.

Frische ihres Gesanges. „Envoyez moi — schrieb dieser kurz darauf an Algarotti — s'il se peut par le souple de Zéphire quelques bouffées des roulements de la Faustine.“ Sie hatte ihre musikalische Ausbildung von Benedetto Marcello und Francesco Gasparini erhalten, studirte aber auch später noch unter der Anleitung von Bernacchi. Gasparini, ein Schüler Lotti's und berühmter Contraaltist, errichtete in Venedig eine vorzügliche Gesangsschule. Bernacchi war dagegen einer der bedeutendsten Vertreter der Bolognesischen Schule, welche der Gesangskunst eine wissenschaftliche Grundlage zu geben suchte. Händel nennt ihn den König der Sänger und seine Methode liegt dem italienischen Gesangsunterricht auch noch heute zu Grunde. — Die Erfolge Faustinens waren fast beispiellos. In Florenz wurden Münzen auf sie geprägt. In London soll sich ein englischer Cavalier, als Verfechter ihrer Ueberlegenheit über die Cuzzoni, mit einem Prinzen des Hauses Orleans geschlagen und ihren Sieg auf diese Weise entschieden haben. Quanz, der sie in ihrer Blüthezeit hörte, berichtet von ihr, dass sie eine nicht allzu helle, aber durchdringende Mezzosopranstimme hatte, deren Umfang sich damals vom ungestrichenen b bis über das zweigestrichene g erstrekte. Ihre Geläufigkeit soll ausserordentlich gewesen sein, so dass sie ihren vorzüglichen Triller überall anbringen konnte. Sie war die Erste, welche die Wiederholung ein und desselben Tons mit ungemeiner Schnelligkeit, Genauigkeit und Leichtigkeit ausführte. Mit diesem Allen verband sie eine bewunderungswürdige Ausdrucksfähigkeit im gefühlvoll pathetischen, sowie im heroischen Vortrage.

Im Wesentlichen ist die Geschichte der Dresdner Oper von 1733—47 wenig mehr als eine Geschichte der Hasse'schen Oper. Da dessen Opern sich aber sehr gleichen, so genügt es, sie einfach der Reihenfolge nach aufzuzählen. In der Regel schrieb er deren alljährlich zwei

bis drei. 1734 gab man seinen „Cajo Fabrizio", gedichtet von Apostolo Zeno, der, noch für Italien geschrieben, sehr einfach instrumentirt war, sowie das Intermezzo: „l'Artigiano gentiluomo". — Der Hof ging noch in demselben Jahre nach Warschau und kehrte erst 1736 zurück. Hasse's waren ebenfalls abwesend, daher auch inzwischen zwei Opern von Pallavicini und Ristori: „Le Fate" und „Arianna" gegeben werden konnten.[1] Nach ihrer Rückkehr 1737 errang er mit seiner „Senocrita" und „Atalanta" neue Erfolge. Auch in Hubertusburg wurde von ihm noch eine neue Oper „l'Arianna" gegeben. Die Vermählung der ältesten Tochter des Königs mit dem Könige Karl von Sicilien, welche im folgenden Jahr verschwenderische Festlichkeiten veranlasste, wurde unter Anderem auch durch die Hasse'schen Opern „La Clemenza di Tito" von Metastasio und „Irene" von Pallavicini verherrlicht. Auch das Opernhaus hatte innerlich eine neue Ausschmückung erhalten. Von jetzt an betrugen die Ausstattungskosten der in einem Carneval aufgeführten Opern, Comödien, Ballets fast immer an 40,000 Thaler.

In das Jahr 1739, welches Hasse's wieder in Italien verbrachten, fällt die Anstellung des durch die Schönheit seines Tons und seinen geschmackvollen Vortrag durch ganz Europa berühmten Oboisten Besozzi. Kurze Zeit früher hatte man in dem Bratschisten Johann Adam noch einen verdienstvollen Componisten gewonnen, welcher sich besonders durch die Tanzmusiken auszeichnete, die er zu den Hasse'schen Opern lieferte. 1740 begegnen wir einer neuen Oper „Demetrio" von Metastasio und Hasse, dazu als Zwischenspiel „La Serva padrona" von Pergolese. Im folgenden Jahre finden wir den „Numa Pompilio" mit dem Intermezzo „Pimpinella e Marcantonio" von Pallavicini und Hasse verzeichnet. Es ist die letzte Oper des Dichters, welcher im folgenden Jahre starb.

[1] Die erste im Jagdschlosse zu Hubertusburg.

An seine Stelle trat der Legationsrath Claudio Pasquini. — Das Jahr 1742 ist denkwürdig durch Friedrich des Grossen Besuch, welcher durch die Oper „Lucio Papirio“ von Zeno und Hasse verherrlicht wurde. Ihr folgte noch in demselben Jahre „Didone abbandonata“ von Metastasio und Hasse, 1743 die einactige Oper „l'Asilo d'Amore“ (beide in Hubertusburg) und 1744 „Antigone“ derselben Autoren. In ihnen wirkte der 1742 gewonnene berühmte Tenorist Amorevoli mit, sowie der Bassist Schuster, die Altistin Denner und der Bassist Campagnari, die schon etwas früher in die Kapelle getreten waren.

Nach längerer Abwesenheit Hasse's kam 1745 eine neue Oper desselben: „Arminio“ von Pasquini zur Aufführung. Sie ging unmittelbar dem Ausbruch des Krieges voraus. Friedrich der Grosse liess sich dieselbe, weil sie politische Anspielungen enthalten sollte, nach seinem Einzuge in Dresden wiederholen. Auch in Berlin kam sie deshalb zur Aufführung. Ueberhaupt unterbrach der Krieg die musikalischen Neigungen des preussischen Königs nicht. „Heute wird Arminius gespielt — schrieb er am 19. December aus Dresden an Fredersdorf — und ist alle tage Music oder Opera.“ Bei seinen hier täglich stattfindenden Kammerconcerten spielte Hasse den Flügel, Faustina und Bindi sangen.

Am Königlich sächs. Hofe aber dauerte die Unterbrechung der musikalischen und theatralischen Lustbarkeiten auch nach dem Kriege noch fort. Es wurde aus diesem Grunde 1746 dem Theaterdirector Pietro Mingotti, einem Bruder des Angelo Mingotti, der ebenfalls als Opernunternehmer in Deutschland herumzog (1732 finden wir ihn unter Anderem in Leipzig, 1740 in Hamburg), die Erlaubniss ertheilt, im Zwinger ein hölzernes Theater zu erbauen und darin mit seiner Operngesellschaft während der Monate Juli und August mit Königl. Unterstützung zu spielen. Dieses Theater, welches sich etwa

an der Stelle befand, die jetzt das Denkmal König Friedrich August des Gerechten einnimmt und nur 20 Ellen breit und 60 Ellen lang war, wurde am 7. Juli mit der Oper „Argenide“ von Metastasio und Vinci unter Direction des Paolo Scalabrini eröffnet. Als Sänger finden wir bei diesen Vorstellungen: Giuseppe Perini, Settimo Canini, Margherita Giacomozzi, Adelaida Segalini, Anna Mezzoni erwähnt.

Mingotti war schon 1743 von Prag aus nach Hamburg gekommen, wo er seitdem mit Unterbrechungen und anfangs mit vorzüglichen Kräften gespielt hatte. Besonders machten hier Rosa Costa und Giovanna Stella grosses Aufsehen. Im Anfang des Jahres 1746 schildert Schütze (Hamb. Theatergesch.) die Verhältnisse derselben aber als sehr heruntergekommen. Dies scheint sich auch nicht gebessert zu haben, als er im October dieses Jahres (also unmittelbar von Dresden) zurückkam, da er erst Rosa Costa wieder gewinnen musste, um seine Oper zu heben. Wie es sich aber auch mit dem damaligen Zustande dieser Gesellschaft verhalten mag — und die Thatsache, dass die Königl. Kapelle zur Aufführung des „Artaserse“ den Bassisten Schuster hergeben musste, spricht allerdings noch dafür, dass er kein zu glänzender gewesen sein mag —, so waren diese Vorstellungen für die Dresdner Musikzustände doch epochemachend, insofern das Publicum nun auch noch andere Opern als die Hasse'schen hörte und für sein Geld sich eine freie Meinungsäusserung darüber erlauben durfte.[1]

Nach dem Weggange der Mingotti'schen Gesellschaft erhielt der Hofopernsänger Campagnari die Erlaubniss,

[1] Man spielte 4 mal wöchentlich (Montags, Dienstags, Donnerstags und Sonnabends). Eine Loge der ersten beiden Ränge kostete 2 Ducaten für den Abend. Ein Billet darin 16 Groschen. Eine Loge des dritten Ranges 1 Ducaten, ein Billet 12 Gr. Das Parterre 16 Groschen.

mit einer ausschliesslich aus seinen Schülern, die lauter Deutsche waren, gebildeten Gesellschaft Opern zur Aufführung zu bringen. Indessen finden wir auch Mitglieder der Königlichen Oper dabei. So den Tenoristen Ludw. Cornelius und den Bassisten Anton Führich. Beide waren bereits 1745 engagirt. Wilhelmine Denner, eine Schwester der Hofopernsängerin Sophie Denner, erhielt im folgenden Jahre ebenfalls Anstellung. Ausser ihnen wird noch Anna Haller und Johann Hoffmann erwähnt. Sie Alle sangen in der Oper „Astrea placata ovvero la felicità della terra“ von Metastasio und Joh. Georg Schürer,[1] die am 7. October zum ersten Male gegeben wurde. — Ihr folgte am 8. November „Galatea“ von denselben Autoren.

Erst 1747 wurden die Opernvorstellungen bei Hof wieder aufgenommen und mit Semiramide von Metastasio und Hasse eröffnet, welcher Letztere inzwischen wieder in Italien gewesen und auf dem Wege dahin einen Besuch am Hofe zu München gemacht hatte, wo er von dem kunstliebenden Kurfürsten auf das Freundlichste aufgenommen worden war. Hier lernte ihn auch Maria Antonia, die spätere Gemahlin des sächsischen Kurprinzen, kennen. Er begleitete sie zum Gesange und auch der Kurfürst spielte ihm auf der Gambe vor.

Das Jahr 1747 bildet gewissermassen einen Abschnitt in dem musikalischen Leben in Dresden, wozu verschiedene Umstände mitwirkten. Zuerst die Ankunft der dem Kurprinzen von Sachsen vermählten bayerischen Prinzessin Maria Antonia am sächsischen Hofe. Sodann die Ernennung des Geh. Raths C. Heinrich von Diesskau zum Directeur des plaisirs an des verstorbenen Breitenbauch Stelle und endlich die erneute Ankunft

[1] Schürer wurde 1748 als Kirchencomponist angestellt und entfaltete eine ungeheure Thätigkeit. Noch jetzt werden 600 Partituren von ihm aufbewahrt.



Mingotti's mit einer Sängerin ersten Ranges, Regina Mingotti, seiner Frau.

Regina Valentini war 1728 in Neapel geboren. Sie stammte von deutschen Eltern ab und kam auch, noch ehe sie das erste Jahr erreicht hatte, mit diesen nach Deutschland. Ihr Vater, als Offizier in österreichischen Diensten, erhielt den Befehl, sich nach Schlesien zu begeben, und nach dessen schon früh erfolgendem Tode wurde sie von ihrem Onkel einem Ursulinerkloster zur Erziehung anvertraut, in dem sie die ersten musikalischen Eindrücke empfing. Im Alter von 14 Jahren kehrte sie zu ihrer Mutter zurück, konnte aber zu dieser kein rechtes Verhältniss gewinnen. Um dem häuslichen Unfrieden zu entgehen, willigte die schöne Regina in die ihr vorgeschlagene Heirath mit dem schon bejahrten und ungeliebten Mingotti, welcher die herrliche Stimme an ihr entdeckt und als eine unschätzbare Mitgift erkannt hatte.

Am 10. Juni, unmittelbar vor den Festlichkeiten zu der Doppelvermählung des Kurfürsten von Bayern mit der Prinzessin Maria Anna von Sachsen und des sächsischen Kurprinzen mit der Prinzessin Maria Antonia von Bayern, eröffnete Mingotti in Gegenwart des Hofs seine Vorstellungen mit der Oper „Didone" von Scalabrini. Ausser Regina Mingotti waren diesmal noch Giustina Tuccotti, Canini, Giacinta Forcellini, Ant. Casati, Pelegrino, Gaggiati mit thätig. Dieser von grossem Erfolge begleiteten Darstellung folgte am 25. im kleinen Theater „Demetrio" von Scalabrini und am 28. auf einer im Schlossgarten zu Pillnitz erbauten Bühne eine wahrscheinlich zu dieser Veranlassung geschriebene Festoper: „Le nozze d'Ercole e d'Ebe" von Gluck.

Dass Gluck bei dieser Gelegenheit in Dresden war, ist durch ein von Fürstenau mitgetheiltes Actenstück erwiesen, in welchem ihm „zur Abfertigung" 400 Thaler

aus der Kammerkasse angewiesen wurden. Möglich, dass Gluck dieses Festspiel selbst dirigirte.[1]

Der Eindruck, welchen Regina bei diesen Spielen gemacht, konnte durch die grosse, mit aller Pracht ausgestattete Oper: „La Spartana generosa ovvero Archidamia“ von Pasquini und Hasse nicht in Schatten gestellt werden, obschon darin der berühmte, in diesem Jahr der Kapelle gewonnene Altist Giovanni Carestini, sowie der damals durch seine Reform der Tanzkunst Epoche machende Jean Georg Noverre mitwirkten, der damals gleichfalls in Ansehen stehende, besonders dazu berufene Maler Giuseppe Galli, genannt Bibiena, aber die Decorationen dazu geliefert hatte.[2] Die Folgen dieses Eindrucks sollten nicht ausbleiben; was mit dem Einfluss zusammenhängt, welchen die Kurprinzessin fortan auf die musikalischen Verhältnisse am Dresdner Hofe gewann.

Maria Antonia Walpurgis (geboren 1724), die älteste Tochter des Kurfürsten von Bayern, nachmaligen Kaisers Karl VII. von Deutschland, hatte an dem kunstliebenden Hofe ihres Vaters eine ausgezeichnete Erziehung genossen, eine Fülle musikalischer Eindrücke in sich aufgenommen. Sie brachte an den kunstsinnigen sächsischen Hof neue Anregungen und ein neues Kunstinteresse. Sie liebte nicht nur die Musik, Poesie, Malerei, sie versuchte sich auch selber in ihnen mit Glück. Sie

[1] Gluck scheint von dieser Zeit an mit Mingotti in weiterer Verbindung geblieben zu sein. Wenigstens heisst es bei Schütze (Hamb. Theatergesch. 202): „Scalabrini war (1748) als Hofkapellmeister in dänische Dienste getreten. Seine Stelle bei Mingotti ersetzte der berühmte Gluck.“ — Wogegen ihn freilich Anton Schmid schon 1748 in Wien sein lässt.

[2] Er gab später ein grosses architektonisches Werk heraus, in welchem sich auch einige Abbildungen von Decorationen unter der Bezeichnung finden: „Scene della Festa teatrale, in occusione degli Sponsali della Principessa Reale di Polonia ed Eltorale di Sassonia.“

wurde die Schützerin Hasse's, Porpora's, Naumann's, eine Förderin Schuster's, der Mingotti, der Mara und des Raphael Mengs. Sie legte den Grund zu der jetzt so bedeutenden Secundogenitur-Bibliothek. Sie dichtete in französischer und italienischer Sprache, wobei sie in dieser sich ebenso Metastasio, wie in ihren Operncompositionen (die in Marpurg's kritischen Beiträgen und in Hiller's wöchentlichen Nachrichten Anerkennung fanden) Hasse zum Vorbilde nahm. Die letzteren erwarben ihr auch die Freundschaft Friedrich's d. Gr., der in andauerndem Briefwechsel mit ihr stand. „Protégez-les toujours, Madame — schreibt ihr dieser einmal in Bezug auf die Künste (13. September 1767), — la gloire que ces arts donnent, est préférable à la plus illustre naissance, comme au plus haut dégré d'élévation où les hommes puissent monter. Les aimer, les protéger et les cultiver comme V. A. R. — c'est avoir acquis un mérite personel, le seul que l'on estime et que l'on revêre dans les princes.“ Obschon die Prinzessin der italienischen Musik mit einer Ausschliesslichkeit anhing, welche ihr die eigenthümliche Schönheit der späteren Musik Gluck's verschloss, so unterstützte sie doch gelegentlich dessen Bestrebungen, indem sie z. B. die Schwierigkeiten beseitigte, welche das Theater- und Orchesterpersonal in München (die Menschen sind eben immer dieselben gewesen!) gegen die Aufführung seines Orpheus erhoben. Und wie sehr sie auch Hasse verehrte und zum Vorbilde nahm, konnte sie dies doch nicht blind gegen die Vorzüge Anderer machen.

Auch in Dresden setzte sie ihre musikalischen Studien, im Gesange bei Porpora, in der Composition bei Hasse, noch fort.

Nicolo Porpora, 1685 in Neapel geboren, war nicht nur einer der bedeutendsten Componisten, sondern auch der berühmteste Gesanglehrer der Zeit. Aus seiner Schule gingen die grössten Sänger, ein Farinelli, ein Cafarelli, Sambinelli, Salimbeni, Uberti u. A. hervor.

Wahrscheinlich hatte er noch von München aus die Berufung zum Gesanglehrer der Kurprinzessin erhalten, vielleicht war er sogar schon in ihrem Dienste, als sie nach Dresden kam, — gewiss aber ist, dass er jene Berufung wenigstens nicht der Empfehlung Hasse's zu danken hatte, welcher, obschon sein Schüler, doch in ein eifersüchtiges, ja feindseliges Verhältniss zu ihm gerathen war, da Beide sich längere Zeit einander die Suprematie in Venedig streitig machten. Wenn wir daher auch annehmen müssen, dass das Interesse, welches Porpora sofort an der Stimme und Begabung der Regina Mingotti nahm, ein aufrichtiges und künstlerisch berechtigtes war, so mag es doch durch diese Verhältnisse gesteigert und zum Nachtheil Hasse's benutzt worden sein. Der alte, schlaue Mingotti erkannte sogleich, welche Vortheile ihm und seiner schönen Frau hieraus erwachsen konnten, und theils um deren künstlerische Ausbildung wirklich noch weiter zu fördern, theils um dem schon alternden Meister und Landsmann zu schmeicheln, empfahl er Regina nicht nur seiner Gunst, sondern liess sie auch von ihm unterrichten. Nur kurze Zeit nach der ersten Aufführung von „Le nozze d'Ercole e d'Ebe" wurde dieselbe durch Rescript vom 22. Juli 1747 an der Königl. Oper mit 2000 Thaler Gehalt engagirt. Es ist kaum zu bezweifeln, dass Porpora hier seine Hand mit im Spiele hatte und seinen Einfluss bei seiner fürstlichen Schülerin, noch mehr vielleicht aber bei dem neuen Directeur des plaisirs, Heinrich von Diesskau, benützte. Am 18. Juli, am Geburtstage der Kurprinzessin, trat Regina Mingotti im grossen Opernhause in der Oper „Filandro" von Nicolo Porpora auf. „Ein Ereigniss — ruft Fürstenau aus — zum ersten Male im grossen Opernhause eine Oper, nicht von Hasse componirt — zum ersten Male eine bedeutende Sängerin neben der Faustina!" Als Porpora aber auch noch neben Hasse zum Kapellmeister ernannt worden war, erschien es nicht mehr zweifelhaft, dass des Letz-

teren Stellung bedenklich erschüttert sein müsse. Indessen war Hasse nicht der Mann, seinem Gegner unbestritten zu weichen. Hatte die Mingotti gegen Faustina jugendliche Schönheit, Frische der Stimme und den Reiz der Neuheit voraus, so hatte er selbst gegen den alternden Porpora die volle, rüstige Kraft des besten Mannesalters, die grössere weltmännische Bildung und seine ausgebreiteten Dresdner Verbindungen in die Wagschale zu werfen. Porpora hatte den Vortheil, bei all seinen etwa mit gegen Hasse gerichteten Schritten den Schein persönlicher Feindseligkeit völlig vermeiden zu können, Hasse besass aber Weltklugheit genug, auch seinerseits diesen Schein zu vermeiden, insbesondere seine Gattin von dem offenen Kampfe gegen die Mingotti möglichst zurückzuhalten. Um so wirksamer mögen dafür im Geheimen die Intriguen gespielt haben. Wie gross die Parteiung damals in Dresden gewesen, geht daraus hervor, dass der mit Hasse's eng befreundete englische Gesandte Sir Charles Hanbury Williams öffentlich erklärte: „die Mingotti sei unfähig, eine langsame und pathetische Arie“ zu singen, und zwar ohne sie noch darauf geprüft zu haben. Denn als er dieselbe später gehört, soll er, nach der Mingotti eigener Erzählung, einen öffentlichen Widerruf erlassen und sich um ihre Freundschaft beworben haben.

Doch ebenso wenig wie diese Intriguen hinderten, dass die Mingotti rasch einen Weltruf errang, sollte es, wenn es überhaupt beabsichtigt war, Porpora gelingen, sich gegen Hasse dauernd in Dresden behaupten zu können. Schon 1750 hatte es dieser erreicht, zum Oberkapellmeister ernannt und hierdurch über Porpora gesetzt zu werden. 1751 aber sehen wir Letzteren und 1752 auch die Mingotti Dresden verlassen, obschon Faustina bereits 1752 ganz von der Bühne zurückgetreten war.[1]

[1] Die Mingotti ging zunächst nach Madrid, wo sie neben Gizzielo zwei Jahre an der Königl. Oper unter Farinelli sang und die ausser-

Unter den Aufführungen des Jahres 1747 finden wir noch einige Opern von Scalabrini bei der Mingotti'schen Gesellschaft, die des „Ercole sul Termodonte“, Azzione teatrale von Metastasio und Schürer, ausgeführt von den Schülern Campagnari's im kleinen Hause, verschiedene Intermezzi von Hasse, sowie endlich die Oper „Leucippo“ von Pasquino und Hasse (in Hubertusburg) verzeichnet.[1] In den Intermezzi erlangten Pietro Mira, Domenico Cricchi und Rosina Ruvinetti Bon grossen Beifall. Letztere, eine berühmte Soubrette, war seit November 1746 engagirt worden, ging aber schon 1748 mit ihrem Manne, dem Architekten Bon, nach Berlin in den Dienst Friedrich's des Grossen.

1748 erschien die neue Oper Demofoonte von Metastasio und Hasse, mit Decorationen von Bibiena — während unter Mingotti einige Vorstellungen im kleinen Theater stattfanden, welches jedoch am 29. Januar, unmittelbar nach beendigter Vorstellung, abbrannte. Im folgenden Jahre machten die deutschen und italienischen Pantomimen, Intermezzi, Burlesken und Kinderballets, mit denen damals der Impresario Nicolini Deutschland durchzog, hier, wie überall, grosses Aufsehen.

Die Vorstellungen im grossen Opernhause hatten durch den während der Abwesenheit des Königs unternommenen Umbau eine Unterbrechung erfahren. Erst im Januar 1750 wurde dasselbe, von Bibiena renovirt, mit der Oper Attilio Regolo von Metastasio und Hasse wieder eröffnet.

ordentlichsten Erfolge errang. Nach langen Kunstreisen liess sie sich 1763 in München nieder und starb 1807 bei ihrem Sohne zu Neuburg an der Donau. Ihr Porträt, gemalt von R. Mengs, befindet sich in der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

[1] Das Ballet, welches in allen diesen Vorstellungen eine grosse Rolle spielte, war inzwischen (unter Du Mesniel) sehr vervollkommnet worden. Neben Antoine Pitrot, seit 1748 Unterballetmeister, und seiner Frau glänzten Cathérine André, sowie Doménique Leni und Frau, die Letzteren besonders in komischen Rollen.

Ueber diese Renovation des Opernhauses spricht sich ein in den Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters enthaltener Bericht vom Jahre 1750 nicht eben günstig aus. „Auf inständiges Bitten des Italieners Bibiena — heisst es darin — ward ihm die Aufführung dieses Baues aufgetragen; seine Veränderungen sind aber so schlecht, ja so elend gerathen, dass er ganz und gar keinen Beyfall erhalten, und der weltberühmte Herr Joh. Christoph Knöfel, königl. Oberlandbaumeister bereits Befehl bekommen, durch deutschen Weg zu verbessern, was der italienische verderbt hat.“ Aus diesem Berichte ersehen wir zugleich, dass im „Attilio Regolo“ die Mingotti wieder neben der Faustina spielte und zwar die Rolle des jungen Regolo. Sie wäre bei dieser Gelegenheit beinahe ums Leben gekommen. „Die schöne Anstalt des Bibiena — sagt der Bericht — hätte uns durch Einfallung einiger Maschinen beinahe um eine beweinenswerthe Sängerin gebracht, und gewiss er wäre durch den Tod der Mademoiselle (?) Mingotti in Stücken zerrissen worden, wenn nicht ihr Casket ihr und sein Leben errettet hätte.“ Der Bericht enthält ferner eine Kritik der Besetzung der Oper, die ich, weil sie von allgemeinerem Interesse ist, hier im Auszuge mittheile. Den Regolo spielte Domenico Annibali. „Seine ansehnlich untersetzte Gestalt macht ihn einigermassen ehrwürdig. Er singt einen guten Alt und hat ein ganz feines Gesicht. Seine Action ist natürlich; doch ist sein Körper etwas hölzern.“ Angelo Amorevoli, „ein Mann von einem bürgermeisterlichen Ansehen, mittlerer Grösse, schwarzbräunlichem Gesichte“, spielte den Consul. „Seine treffliche Tenorstimme, seine gute Action, seine Miene, sein gesetzter Gang, alles dies macht ihn zu einem so guten Acteur, als er wirklich ein guter Sänger ist.“ Joseph Schuster, „ein durchdringender Bassist“, stellte den Tribun Licinius vor. „Er weiss sich ein Ansehen zu geben, doch sind seine Actionen und sein Gang sehr gezwungen.“

Den Hamilkar gab der Castrat Ventura Recchetti. Sein Discant und Vortrag wird gelobt — „nur zeigt er zu stark die elfenbeinenen Zähne — er hat ein fein Gesicht und schalkhafte Augen. Seine Blicke könnten gefährlich sein.“ — Faustina spielte die Tochter des Regolo. „Man weiss, dass sie vortrefflich singen, aber auch nicht mehr jung sein kann. Weder in der Action, noch im Gesange kommt ihr jemand gleich, wenigstens auf dem dresdnischen Theater.“ Von der Mingotti wird gesagt, sie habe ihre Rolle so natürlich gegeben, dass man im Zweifel gewesen, ob sie ein Frauenzimmer sei. „Ihr Verstand ist fein, ihr Witz lebhaft, ihr Geist aufgeweckt. Ihr Gesicht ist rund, die Augen sind blau, die Haare blond, der Hals ist sehr schön, doch die tonerfüllte Kehle ist noch bewundernswürdiger. Die Brust ist völlig, die Füsse einer Mannsperson könnten nicht schöner sein. Ihre Vorstellungen, ihre Actionen sind allezeit natürlich und wohl angebracht. Alles gefällt an ihr. Man sollte meinen, sie würde sich ihren Reiz zu Nutzen machen, aber nichts weniger. Ihre Rolle würde gewiss der Castrat Giovanni Bindi erhalten haben, wenn ihn nicht der Tod ganz und gar unbrauchbar gemacht hätte. Er wird von Allen bedauert. Das freie Wesen im Singen mussten ihm Alle zugestehen.“ — Von Maria Rosa Negri, welche eine Gefangene des jüngeren Regolo sang, heisst es, dass ohne ihre Stimme „ihr älterndes Gesicht und starker Körper“ schwerlich gefallen würden. Auch die beiden Denner spielten mit, Sophia wird als eine Frau Pestel bezeichnet. Der Berichterstatter bedauert, sie so wenig verwendet zu sehen. Von Biaggio Campagnari, Salvatore Pacifico, Nicolo Pozzi, Joseph Görgel und Ludovico Cornelius wird gesagt, dass sie trotz ihrer guten Stimmen nur meist zur Verstärkung des Chores verwendet würden.

Derselbe Bericht giebt auch etwas nähere Auskunft über die schon im Jahre 1737 durch den Grafen Villio in Venedig angeworbene italienische Stegreifspiel-

gesellschaft, welche bis zum Tode des Königs unterhalten wurde. Dieselbe bestand aus 16 Personen und führte ausser derartigen Comödien auch Singspiele und Ballete auf. Sie begleitete den König auf seinen Reisen nach Warschau und gab in Dresden ihre Vorstellungen abwechselnd mit der Oper. Der Director dieser Gesellschaft war Antonio Bertoldi, welcher schon bei der 1714 engagirten Gesellschaft war. Der Bericht schildert ihn als einen unterrichteten Mann, der vieler Sprachen kundig gewesen sei und viel Witz besessen habe. Er spielte die Rolle des Harlekin und „war recht dazu bestellt und geboren". — Camillo Conzachi, ein kleiner untersetzter Mann, soll, obschon er auf einem Beine hinkte, ein vollkommener Acteur gewesen sein. Er spielte den Taborino, doch auch die Marquisrollen. Nicht minderes Lob wird dem Bernardo Vulcano ertheilt, welcher gesetzte Liebhaber und ruhige Alte spielte und „an dem Alles — Augen, Mienen, Hände und Füsse — geredet habe". — Frenois aus Colinette gab Pantalonrollen; die Natürlichkeit seines Spiels wird gerühmt. Auch Toscani wird als Liebhaber gelobt. Wogegen Pietro Moretti, dem wir noch später begegnen werden, als ein sehr schlechter Acteur bezeichnet wird. — Enthusiastisches Lob wird der Marta Focari ertheilt. „Ihre Gestalt ist königlich. Sie ist nicht jüngste. Man sollte aber schwören, sie sei es." Es werden noch Isabella Vulcano, die Toscani und Giovanna Casanova genannt. Von der Letzteren heisst es: „Ihr Gesicht ist alt, trotz der theatralischen Magie! Eine böse Frau, einen rechten Teufel von einer Frau würde sie besser vorstellen als die Liebhaberin." [1]

[1] Der älteste Sohn der Casanova, Giovanni, wurde 1764 Galeriedirector in Dresden; auch der jüngere, Giacomo, der berüchtigte Abenteurer, taucht hier zu verschiedenen Malen auf. Im Jahre 1752 war er beauftragt, das französische Zauberballet „Zoroastre" von Cahusac und Rameau ins Italienische zu übersetzen. Es kam auch

Eine Reise, die Hasse's in diesem Jahre nach Paris unternahmen, wo sie am Hofe die glänzendste Aufnahme fanden (sie wohnten sogar im Königl. Schlosse), scheint ihre Stellung in Dresden, soweit es überhaupt noch nöthig war, vollständig wieder hergestellt zu haben. Unter diesen Eindrücken und den Triumphen, welche die Faustina hier im nächsten Jahre neben Salimbeni erzielte, nahm sie in der Oper „Il ciro riconosciuto“ von Metastasio und Hasse für immer von der Bühne Abschied.[1]

Felice Salimbeni war 1712 in Mailand geboren und von Porpora und Appiani zum Sänger ausgebildet worden. Er hat überall, wo er hinkam, den grössten Enthusiasmus hervorgerufen und zwar, weil sein Spiel steif und leblos war, nur durch den Adel seiner Persönlichkeit und die Pracht, die Kunst und den Zauber seines Gesanges. Er sang vom ungestrichenen a bis ins zweigestrichene c mit schärfster Reinheit und schönster Fülle des Tons. Seine Intonation, sein Portamento werden als tadellos bezeichnet. Seine Uebergänge von der leisesten mezza di voce bis zur vollsten Kraftentfaltung waren von der unerdenklichsten Feinheit. Es mag ihm an Feuer und Energie des leidenschaftlichen Ausdrucks gefehlt haben, im Pathetischen jedoch soll er Meister, im Adagio, im brillanto Andante unübertrefflich gewesen sein. Man sagt, dass ihn Metastasio, der ihn bewunderte, in folgenden Versen zu zeichnen versucht habe (Olimpiade 1. Act, 4. Scene):

mit vielem Glanze zur Aufführung. Bei dieser Gelegenheit war er in Dresden, vielleicht selbst vorübergehend in königlichem Dienste, da in Rechnungen vom Monat März d. J. von einer Gehaltszulage desselben die Rede ist. Die Giovanna Casanova trat auch selbst als Dichterin auf. Ihr gehört die im Jahre 1748 zur Aufführung gelangte Oper „Le contesi di Mestre e Malghera per il trono“ an.

[1] Sie behielt jedoch ihren vollen Gehalt und ihren Titel als Kammersängerin.

Jo l'ho presente. Avea
Bionde le chiome, oscuro il ciglio; il labbri
Vermigli si, ma tumidetti se forse
Oltre il dover; gli sguardi
Senti e piotosi; un arrosir frequente,
Un soave parlar .....[1]

Seit 1743 an der Oper Friedrich's des Grossen angestellt, war es einzig durch List gelungen, ihn für den sächsischen Hof zu gewinnen. Ein sich bei ihm ankündigendes Brustleiden bot dazu den äusseren Vorwand. Die Berliner Oper ergriff Repressalien, indem sie dafür den Dresdner Altisten Carestini zu sich herüberzog, welcher, obschon er nach dem Urtheile von Quanz die schönste Altstimme besass, die dieser jemals gehört, Salimbeni doch nicht vergessen machen konnte. In Dresden sollte man sich dieses Gewinnes aber auch nur kurze Zeit zu erfreuen haben. Er sang mit sensationellem Erfolge ausser in der schon früher gegebenen Oper Leucippo nur noch in der schon oben erwähnten: „Il ciro riconosciuto" (welche letztere allerdings 14 mal wiederholt wurde) und in dem Oratorium „I Pellegrini" von Hasse. Seine Krankheit hatte inzwischen bedenkliche Fortschritte gemacht, so dass er unmittelbar darauf nach Italien eilte, um dort Heilung zu suchen. Seine Leiden hielten ihn jedoch schon in Laibach fest, wo er denselben im Monat August auch erlag. Er erhielt am 31. Juli 1751 seine Entlassung mit der Zusicherung von 4000 Thaler Pension auf Lebenszeit, die man ihm ja gewähren konnte, ohne besondere Opfer erwarten zu müssen.

[1] Ich seh ihn noch. Er war
Von Haaren blond, die Augenbrauen schwarz,
Die Lippe purpurn, doch etwas erhoben —
Vielleicht zu viel selbst — doch den Blick dagegen
Fast zögernd, sanft. — Ein häufiges Erröthen,
Ein sanfter Hauch der Stimme .....

In dieses Jahr fällt auch noch die Einweihung der herrlichen katholischen Hofkirche, zu welcher bereits 1739 der Grundstein gelegt worden war. Hasse soll seine schöne D-moll Messe dazu geschrieben haben, die noch jetzt am Ostersonnabende, am Frohnleichnamsfeste und beim Jahresschlusse darin aufgeführt wird. Der kirchlichen Musik war hier eine Stätte bereitet, welche nicht wenig zu dem Rufe mit beitragen sollte, welchen die Leistungen der Königl. sächsischen Kapelle ununterbrochen im Auslande genossen. 1754 erhielt sie noch in dem Meisterwerke des berühmten Orgelbauers Gottfried Silbermann eine kostbare Gabe.[1]

Es folgten jetzt in langer Reihe wieder Opern von Hasse, so 1752: Adriano von Siria von Metastasio, 1753: Solimano von Migliavecca, einem Schüler Metastasio's, der 1752 an Pasquini's Stelle getreten war. In letzterer wurde ein bis dahin selbst hier noch nicht dagewesener Pomp entfaltet. Wirkliche Elephanten, Kameele, Pferde betraten die Bühne. Der Zudrang war, wie es bei Fürstenau heisst, ein so grosser, dass noch bei der zwölften Vorstellung Damen vom Hofe sich von Schweizergardisten Plätze besetzen liessen, worüber sich dann die Stadtdamen nicht wenig aufhielten. Die hierbei stattfindenden Unordnungen mochten Veranlassung zu einem neuen, strengeren Theaterreglement gegeben haben. Auch wurde bei dieser Gelegenheit dem Directeur des plaisirs der Legationsrath Friedrich August von König, ein Sohn des verstorbenen Hofpoeten, sowie ein Departementssecretär, Karl Gottlob Brückner, beigegeben. Den Forderungen der Künstler an die Theatergarderobe wurden ebenfalls Grenzen gesetzt. Jeder

[1] Sie wurde nach dem Plane des Gaetano Chiaveri anfangs von diesem, dann von Sebastiani und den Oberlandbaumeistern Knöfel und Schwarze ausgeführt. Die Bildsäulen sind von Lorenzo Matielli (dem Verfertiger des Brunnens im Garten des jetzigen Krankenhauses) nach Zeichnungen des Stefano Torelli.

Schauspieler und jeder Sänger erhielt zur Vorstellung zwei Paar neue Handschuhe. Zu jeder ersten Vorstellung eines Stücks erhielten die Damen ein Paar seidene Strümpfe und ein Paar Schuhe. Ein erster Tänzer erhielt jeden Abend ein Paar Strümpfe und für je zwei Abende ein Paar Schuhe u. s. w.

Die decorative Pracht des Soliman wurde auch in späteren Hasse'schen Opern wiederholt. In der Oper Ezio (1755) erschienen bei dem Triumphzuge des Aetius 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maulthiere und 8 Dromedare.

Bei diesen verschiedenen Vorstellungen glänzten einige neu erworbene Mitglieder, vor Allen Teresa Albuzzi-Todeschini, welche, ebenso wie Sophie Denner, eine der Geliebten des Grafen Brühl gewesen sein soll (was hier nicht etwa als Auszeichnung, sondern nur zur Charakterisirung Erwähnung findet). Ferner die Sopranisten Giov. Belli und Bartolomeo Putini, sowie die Caterina Pilaja, der Mezzosopranist Angelo Monticelli und der Altist Bruscolini.

Während der Abwesenheit des Hofes im Jahre 1754 spielte während der Sommermonate im Theater des Grafen Brühl auf dem Walle die Operngesellschaft des Giovanni Battista Locatelli, welche der Residenz neue musikalische Anregungen gab. Sein Repertoire bestand aus den Buffo-Opern: Il mondo a rovescio, la Calamità de' cuori, il mondo della luna — sämmtlich von Galuppi.[1] Le pescatrici von Ferdinando Bertoni. Il ritorno di

[1] Baldassare Galuppi gehört zu den vorzüglicheren Operncomponisten aus der Schule des Lotti, besonders zeichnete er sich in der Opera-Buffa durch einfache und zum Herzen sprechende Melodik und burleske Ausdrucksweise aus. Il mondo a rovescio, von welcher die Königl. Bibliothek zu Dresden das Manuscript besitzt (ein Clavierauszug ist in Leipzig 1752 erschienen), und Il mondo della luna wurden damals für unübertrefflich gehalten. — Auch Giuseppe Scolari war ein angesehener und fruchtbarer Operncomponist.

Londra von Dom. Fischietti und la cascina von Gius. Scolari. Von Darstellern werden Agata Sani, Teresa Alberio, Angelo Michael Potenza, Anastasio Masso, Nicolo Peretti, Caterina Masi und Gabrieli Messieri genannt. Schütze in seiner Hamb. Theatergesch. rühmt die Kräfte dieser Gesellschaft, die unmittelbar darauf in Hamburg spielte. Sie gab hier ernste und komische Opern und besonders die letztern werden gelobt. Als die bedeutendste Erscheinung wird hier Giovanna della Stella hervorgehoben, die wir im obigen Verzeichniss freilich nicht finden.

In diesem Jahre erhielt der italienische Schauspieler und Impresario Pietro Moretti die Erlaubniss, ein neues Theater unweit des Zwingers zu erbauen und darin italienische Opern und deutsche Schauspiele aufführen zu lassen. Fast durchgehends nur Holzbau, war es im nächsten Frühjahr schon fertig. 1761 wurde es nach dem Plane des Oberlandbaumeister Schwarze mit einem Kostenaufwand von 20,000 Thlr. für Moretti's Rechnung steinern ausgebaut; wogegen er das Privilegium erhielt, es 10 Jahre lang zu Theatervorstellungen und Redouten benutzen zu dürfen, worauf es ohne Entschädigung an den Hof zurückfallen sollte. Kurfürst Friedrich Christian kaufte es ihm jedoch 1763 für 20,000 Thlr. ab, welche Summe der Prinz-Administrator 1765 noch um 2000 Thlr. erhöhte. Moretti wurde noch überdies als Inspector desselben angestellt. Es scheint jedoch, als ob er sich Unregelmässigkeiten habe zu Schulden kommen lassen, weshalb er 1771 entlassen wurde. Das Haus fasste ursprünglich nur 350 Menschen, bestand aus 3 Reihen Logen, Cercle und Parterre, wurde aber 1783 erweitert und 1793 mit einer Vorhalle versehen, in welcher Gestalt es ohne wesentliche Veränderungen bis zum Jahre 1841 benutzt und erst durch das erste von Semper gebaute grosse Hoftheater verdrängt wurde.

In diesem Hause eröffnete nun im Sommer 1755

Locatelli aufs Neue die Vorstellungen. Diesmal gab er Arcadia in Brenta, Il filosofo di campagna, Il conte Caramella, I pastori per allegrezza impazziti — sämmtlich von Galuppi, sowie Lo speciale von Vicenzo Pallavicini.

Sein Personal hatte Veränderungen erfahren. Wir finden diesmal Angela Conti Giuliani, detta la Banderina, Giusto Ferdinando Tenducci, detto il Senesino, Anastasio Masso, Teresa Alberio, Gabrieli Messieri, Caterina Masi und Gaspero Barozzi. Tenducci machte später grosses Aufsehen in London.

Locatelli erschien 1756 noch ein drittes Mal in Dresden, bei welcher Gelegenheit er ausser den früheren Opern noch I vaghi accidenti fra Amore e Gelosia von Galuppi, sowie Il pazzo glorioso und la maestra von Giachino Cocchi zur Aufführung bringen liess.[1]

Der Carneval des Jahres 1756 war ein sehr lebhafter. Man berichtet von 22 Opernvorstellungen, unter denen die Hasse'sche Oper Olimpiade neu war. Die Hasse'sche Aera war hiermit auf ihrem Höhepunkt angekommen. Der nun ausbrechende Krieg sollte aber derselben ein ungeahntes Ende bereiten.

Das Orchester der Dresdner Oper galt damals für das erste in Europa. Als Dirigent genoss Hasse eines nirgend bestrittenen Rufes. Seine Einrichtungen wurden massgebend für die meisten der ersten Theater. Folgendes ist die Anordnung, welche er den Instrumenten in seinem Orchester gegeben. Inmitten desselben stand der Flügel, von dem aus er selbst dirigirte. Links (vom Zuschauer aus) zur Seite befand sich ein zweiter, auf welchem accompagnirt wurde (was meist von Ristori geschah). Dahinter (und ihnen entsprechend auf der anderen Seite) unterhalb der Tribünen für die Trompeten und Pauken je ein Bass und ein Violoncell. Längs der Bühnenwand

[1] Ein Billet zu diesen Vorstellungen kostete im 1. Parquet 1 Thlr., im 2. Parquet 12 Gr., im Parterre 8 Gr.

zur Linken 5 Oboisten, rechts 6 zweite Violinen, das Gesicht gegen den Dirigenten gewendet. Vor den ersten ebenso 2 Flötisten und 2 Hörner, rechts ihnen entsprechend 4 Bratschen. An der Orchesterwand, den Rücken gegen die Zuschauer, links 5 Fagotte, rechts 7 erste Violinen. Zwischen ihnen noch ein dritter Bass und ein drittes Violoncell.

Eine andere Einrichtung Hasse's, die auch Friedrich d. Gr. in Berlin einführen liess, bestand darin, dass die Spieler ihre Instrumente in einem abgelegenen Zimmer stimmen mussten, wodurch der Einsatz der Ouverture einen um so mächtigeren Eindruck machte, weil er die Seele des Hörers ohne jede Vorbereitung ganz plötzlich in die der Musik eigenthümliche, ideale Welt erhob.

Ein Blick auf das Mitgliederverzeichniss der Kapelle und des Theaters vom Jahre 1756 lehrt, über welche ausserordentlichen Kräfte Hasse damals verfügte. Allerdings waren sie theuer erkauft. Der Aufwand dafür erreichte die Höhe von 101,639 Thlr., wovon 58,352 Thlr. auf Kapelle und Kammermusik, 23,930 Thlr. auf das Ballet, 7975 Thlr. auf das italienische Schauspiel, 1500 Thlr. auf Pensionen und 3884 Thlr. auf das Beamtenpersonal kamen.[1]

[1] Kapelle und Kammermusik: Poet: Migliavacca. Oberkapellmeister: Hasse. Kirchencomponisten: Butz, Schürer, Breunich. Soprani: Faustina, Todeschini, Caterina Pilaja, Rosa Negri, Wilhelmine Denner, Maria Monticelli, Rocchetti, Belli, Putini, Pacifico, Nic. Spindler. Contraalti: Wilhelmine Sophie Pestel, geb. Denner, Annibali, Bruscolini, Pozzi. Tenori: Amorevoli, Ludw. Cornelius, J. Jos. Götzel. Bassi: Campagnari, Joseph Schuster, J. Dav. Bahn. Concertmeister: Francesco Maria Cattaneo, der an des 1755 gestorbenen Pisendel Stelle getreten war, 17 Violinisten, 4 Bratschisten, 3 Violoncellisten, 3 Flötisten, 6 Oboisten (darunter Carlo und Anton Bestozzi), 2 Waldhornisten, 6 Fagottisten, 1 Pantaleonist, 1 Violgambist, 1 Organist. Ballet: Maitre des ballets: Ant. Pitrot, J. Favier. Premier Danseur: Domenico Leni. Premières Danseuses: Tagliavini, Cath. André, Amanda Rivier, Manon Coudray. 10 Figurants, 12 Figurantes. Le prévot de la salle.

Der Ausbruch des dritten schlesischen Krieges, der gleich mit einer Niederlage begann, sollte in diese Verhältnisse eine grosse Verwirrung bringen. Ein Theil der Sänger nahm oder erhielt nach und nach seine Entlassung. Ein Theil der Oper, des Ballets und der Kapelle begleitete den König mit Herrn von Diesskau nach Warschau, wo der Krieg die Festlichkeiten nicht unterbrach. Ein dritter blieb unter Herrn von König, der deshalb zum Vicedirecteur des plaisirs und Geh. Legationsrath ernannt worden war, in Dresden. Im Jahre 1761 musste sogar auch er mit einigen Sängern und Tänzern nach Warschau kommen. Ein grosser Verlust betraf die Kapelle durch die Beschiessung von Dresden, bei welcher das prinzliche Palais auf der Pirnaischen Gasse (der jetzigen Landhausstrasse) niederbrannte und mit ihm die darin befindliche kostbare Sammlung musikalischer Instrumente und Partituren von Kirchenmusiken.

Auch Hasse verlor bei dieser Gelegenheit fast all seine Habe und den grössten Theil seiner noch ungedruckten Manuscripte. Er hatte bereits 1758 und 59 Erlaubniss erhalten, einer Einladung des Königs von Neapel Folge zu leisten. Von da wendete er sich nach Venedig und 1761 auf einen Ruf hin nach Wien.

Anfang 1762 kehrte zunächst der Kurprinz mit seiner Familie nach Dresden zurück. Moretti spielte damals mit seiner italienischen Operngesellschaft im kleinen Zwingertheater. Sein Repertoire scheint hauptsächlich aus Intermezzi bestanden zu haben, nur eine zweiactige komische Oper: La cameriera sporsata per forza wird noch erwähnt. Während der Fasten hatte er auch Abonnementsconcerte unter dem Namen: Musikalische Akademie oder Collegium Musicum dreimal wöchentlich eingerichtet. Nach Ostern begannen die Theatervorstellungen aufs Neue. Der Carneval von 1763 wurde auch durch öffentliche Maskeraden in seinem Theater gefeiert. Das

Entrée dazu betrug 1 Thlr. Zuschauer auf der Galerie zahlten 8 Groschen.

In diesem Jahre kehrte der König zurück. Neue Engagements wurden abgeschlossen. Diesskau trat von seinem Posten; an seine Stelle kam Herr von König. Die Vorstellungen im grossen Opernhause wurden selbstverständlich mit einer neuen Oper von Hasse: „Siroë", eröffnet.

Das wichtigste musikalische Ereigniss des Jahres aber war die Aufführung der Oper „Talestri, regina delle amazzoni", von der Kurprinzessin componirt und gedichtet. Schon im Jahre 1754 war eine Oper derselben: „Il trionfo della fideltà" im engen Hofkreise zur Aufführung gekommen, in der sie die Rolle der Nice sang. Auch diese Oper fand auf einer im kurprinzlichen Reithause errichteten Bühne vor dem engsten Hofkreise statt. Talestri wurde von der Kurprinzessin, Antiope von der Prinzessin Kunigunde, Tomiris von der Prinzessin Elisabeth gesungen. Unter den stummen Personen wirkten Prinz Anton und die Prinzessin Amalia[1] mit.

Burney, der englische Musikhistoriker, welcher die Prinzessin Maria Antonia freilich viel später (1772) eine Scene aus dieser Oper vortragen hörte, urtheilt darüber wie folgt: „Sie sang in einem wirklich edlen Styl, ihre Stimme war schwach, aber sie strengte dieselbe nicht an, sondern sang jede Melodie. Sie sprach das Recitativ

[1] Sonst waren an dieser Vorstellung die Kron-Hof-Marschallin Gräfin von Meiszeck (Orontes), Kammerjunker Baron v. Rechberg (Learch), die Hofdamen Baronesse v. Rollingen, Fräul. v. Obyrn, Fräul. v. Naundorf, Gräfin v. Schönburg und Fräul. v. Hirschberg, sowie Gräfin v. Zech, Geheimräthin v. Bünau, Frau v. Unruh, Gräfin Shaikofska und Frau Generalmajorin v. Baggen im Chore der Amazonen — Kronfeldzeugmeister Graf v. Brühl, die Kammerj. Bar. v. Rechenberg und v. Schönberg, Prinz Moritz v. Isenburg, v. Schaurath, die Majore v. Obyrn und v. Unruh, Graf v. Zinzendorf, Generalm. v. Baggen, Graf Karl v. Brühl, Mr. Odemsky, Mr. d'Alson und Chev. v. Berlepsch im Chore der Scythen betheiligt.

sehr gut; in der Weise der grossen alten Sänger der besten Zeiten. Die Arie (welche sie sang) war ein Andante, reich in der Harmonie, ein wenig in der Weise der besten Opern Händel's. Obgleich wenig Violinen accompagnirten, waren sie in diesem Concerte doch zu stark für die Stimme, ein Fehler, über den gewöhnlich alle Sänger zu klagen haben.“ Andererseits soll der Einfluss Metastasio's und Hasse's auf diese Arbeiten nicht zu verkennen sein, was in der Correspondenz der Prinzessin mit Brühl auch hier und da angedeutet ist.

Nur kurze Zeit später wurde Friedrich August II. plötzlich vom Schlage getroffen. Sein Tod zog auch auf dem Gebiete des musikalischen Lebens grosse Veränderungen nach sich. Die italienische Oper und Comödie, sowie das Ballet wurden aufgelöst. Nur wer für den Kirchendienst nothwendig war, wurde beibehalten. Auch Hasse's wurden zwei Tage nach des Königs Tode und ohne jede Pension verabschiedet, was fast einem Acte der Ungnade gleich sah. Hasse selbst behielt nur seinen Titel. Sie wendeten sich zunächst nach Wien, wo sie bis 1773 verblieben, um dann nach Venedig überzusiedeln. Hier wurde Hasse unter Anderem der Lehrer des späteren sächs. Kapellmeisters Naumann und blieb auch noch sonst in einiger Verbindung mit dem sächsischen Hofe, indem er einzelne seiner Compositionen nach Dresden sandte, um sie dem König „zur Erinnerung an den treuesten seiner Diener“ (wie es scheint auch nicht ohne Erfolg) überreichen zu lassen. 1783 starb er im Alter von 82 Jahren. Burney bezeichnet es auch als das Todesjahr der Faustina, welche dann 83 (wie Einige wollen, sogar 90) Jahre alt geworden sein müsste.

Der Etat der Kapelle für 1764 war auf 32,232 Thlr. herabgesetzt worden, in welcher Summe allein 9942 Thlr. für Pensionen enthalten waren.

---

# Das deutsche Schauspiel am Hofe zu Dresden vom Tode Velthen's bis zum Tode der Neuber.

**Die Velthen'sche und die Elenson-Haacke-Hoffmann'sche Truppe. — Neubers und die Gottsched'sche Bühnenreform. — Zerwürfniss Gottsched's mit Ulrich von König. — Verdrängung Neubers durch die Müller'sche Truppe. — Zerwürfniss Neubers mit Gottsched. — Kampf der Neuber'schen mit der Schönemann'schen Truppe. Die Vorstellungen in Dresden.**

Die Nachrichten über die Leistungen der Velthenschen Truppe sind im Ganzen nur spärlich. Ihre volle Bedeutung lässt sich erst aus der Thatsache ermessen, dass fast alle besseren Truppen des nächstfolgenden Zeitraums, fast alle Principale derselben aus ihr erst hervorgingen. Gleich nach dem Tode Velthen's stellte sich sein früherer Pantalon,[1] Julius Elenson, an die Spitze einer neuen Gesellschaft. Ihm sollen sich nach Ed. Devrient, Judenbart, Geissler und Huber, nach der Chronologie des deutschen Theaters aber Salzsieder und Judenbart unmittelbar angeschlossen haben. Es sind zum Theil Namen, die wir unter den Comödianten des sächsischen Hofs nicht mit angeführt finden. Die Velthensche Truppe musste also inzwichen neue Veränderungen erfahren haben. Elenson hatte sich in Hamburg mit der schönen Tochter eines Bürstenbinders verehelicht, welche

[1] Die Schauspieler hatten damals ihre besonderen Fachnamen, die einen Ehrenpunkt für sie bildeten. Der eine hiess Courtisan, der andere Königsagent, Tyrannenagent, Pantalon u. s. f.



aus Liebe zu ihm sich zwar leicht zur Annahme der katholischen Religion, dagegen sehr schwer zum Auftreten auf der Bühne entschloss. Nichtsdestoweniger sollte sie in der Theatergeschichte noch eine hervortretende Rolle spielen, da sie nach Elenson's[1] Tode sein Geschäft weiter fortführte.

Auch Joseph Stranitzky (Devrient wirft mit Recht die Frage auf, ob er nicht vielleicht eine Person sei mit dem gewöhnlich Schernitzky genannten Velthenschen Courtisan?) scheint gleich nach des Letzteren Tode die Truppe desselben verlassen zu haben. Er gründete später das erste stabile deutsche Theater in Wien und behauptete sich dort gegen den Einfluss der Italiener, indem er die Formen ihres Stegreifspiels in volksthümlicher, freilich auch derber Weise zu nationalisiren verstand.

Velthen's Wittwe übernahm die Leitung seiner eigenen Truppe. Wie schon erwähnt, wurde auf sie das sächsische Privilegium übertragen. Dorseus (als Hanswurst), der später in Wien noch den Doctorhut erwarb, aber bis ans Ende bei ihr aushielt, der kleine und der schwarze Müller, von denen jener in Riga Schulrector wurde, dieser aber bald zu Stranitzky ging, ferner Sasso, der Grossvater der berühmten Schauspielerin Gründler, Bastiani, welcher den italienischen Harlekin auf die deutsche Bühne gebracht haben soll, sowie endlich die Denner'sche und Spiegelberg'sche Familie, denen man zeitweilig auch bei Stranitzky begegnet und die sich 1700 ebenfalls wieder als eine selbstständige Gesellschaft von der Velthen'schen abzweigten, zeichneten sich besonders bei ihr aus.

Neben diesen Truppen liefen natürlich noch viele andere her, die wir zum Theil noch flüchtig zu berühren haben werden.

[1] Wahrscheinlich ist dieser Elenson derselbe, welchen der Kurfürst von Cöln so schätzte, dass er ihm zu Schwalbach ein Grabmal von schwarzem Marmor errichten liess.

Die wechselseitige Concurrenz und der Kampf mit der aufblühenden Oper förderte diese Truppen aber keineswegs immer in ihren Bestrebungen, sondern liess sie bald mehr und mehr von der gewonnenen Höhe herabgleiten. Es hängt dies zum Theil mit der auch noch jetzt zu beobachtenden Neigung der Schauspieler zusammen, vorzugsweise dem Geschmack der tieferen, doch zahlreicheren Klassen des Publicums Rechnung zu tragen und den der höheren auf diese Weise allmählig herabzuziehen. So wurde das regelmässige Drama, welches zu Anfang der 1790er Jahre auf einzelnen Bühnen schon mehr in Aufnahme zu kommen schien,[1] von den im Tone immer roher werdenden Harlekiniaden und Haupt- und Staatsactionen allmählig wieder völlig verdrängt. Mit der Form und dem Inhalt der Stücke sank auch die Spielweise, die ohnedies zwischen einem platten Naturalismus und einer übertreibenden Gespreiztheit geschwankt hatte, tiefer und tiefer. Kein Mittel wurde verschmäht, um das Publicum anzulocken, wie dies schon allein aus den marktschreierischen Ankündigungen zu erkennen ist, welche auch Velthen zuletzt nicht mehr verschmähte.[2]

[1] Schon zwischen 1791—94 waren verschiedene französische Tragödien in besseren und reineren Uebersetzungen erschienen (Rodogüne, Brutus, Alexander, Sertorius, Regulus etc. von Bressand), welche besonders auf den Herzoglichen Theatern zu Wolfenbüttel und Salzdalum zur Aufführung kamen.

[2] Ich will davon nur einige Proben geben: „Die Verfolgung aus Liebe oder die grausame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hanns Wurscht, dem lächerlichen Liebs-Ambassadeur, betrogenen Curiositätenseher, Einfältigen Meichlmörder, Interessirten Kammerdiener, Uebel belonten beiden Achselträger, Unschuldigen Arrestanten, Interessirten Aufseher, Wohl exercirten Soldaten, und Inspector über die bei Hoff auf der Stiegen Essende Galantani". Und folgende der Ankündigung von „Olympia und Virenus oder Der trunkene Bauer" entnommene Stelle: „Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von seiner geliebten Olympia Rubinenlefzen gesogen, die ihm aber einmals diese ergetzende Unlust, weiss nicht warum, versaget, ist gesonnen wegen der Verachtung, Olympia zu verlassen und sich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen."

Das wichtigste Anziehungsmittel war aber der Hanswurst, welcher daher mit zur Reclame benutzt wurde. „Meistentheils — heisst es in den „Denkwürdigkeiten eines beliebten Harlekins“ — musste die lustige Person Vormittags zu Pferd die Ankündigung der Stücke auf den Strassen machen, wo nicht in völliger Kleidung, so doch unter einer Schellenkappe und mit einer Brille auf der Nase. Wenn der Spassmacher bei guter Laune war, sass er wohl verkehrt auf dem Pferde und hielt den Schwanz in der Hand. Nach dreimaligem Trommelwirbel las er die Anschlagszettel vor; er musste dabei schnarren, lispeln oder durch die Nase reden, die Zettel vertheilen, auch an öffentlichen Plätzen oder den Hauptecken ein auf Wachstuch gemaltes Bild auseinander rollen, worauf all das Wunderbare des zu gebenden Schauspiels mit lebhaften Farben aufgetragen war.“

Was man von ihm auf der Bühne zu erwarten hatte, liess sich gleich aus seinem Auftreten erkennen. Mit ein paar Seitensprüngen blieb er vorn in der Stellung des Pas de Basque in lächerlicher Haltung stehen, beide Hände affectirt auf die Pritsche gelegt, das Publicum etwa folgendermassen anredend: „Ich hab Appetit, verehrteste Herrschaft. Der Tambour meines Magens schlägt schon Rebell und Vergatterung, aber meine Occasionslaterne Colombine kommt noch nicht. Sie wird wohl wieder im Finstern auf der Treppe an den grossen Heiducken gestossen sein, dass sie eine Geschwulst bekommt, die erst in neun Monaten vergeht.“ — Wie weit man sich in den Anstössigkeiten hervorwagen konnte, ohne im Publicum auf Widerstand zu stossen, geht aus einem Berichte der Lady Montague hervor, welche 1716 in Wien einer Vorstellung des Amphytrion beiwohnte, in welcher die beiden Sosias unter dem Beifall der Logen ihre rohen Spässe so weit trieben — ihre Hosen herunterzuziehen. Doch wird man sich über diesen auf den Volksbühnen verbreiteten Ton nicht sehr zu verwundern

haben, wenn man einen Blick auf die Dichtungen wirft, durch welche der Hofpoet und spätere Oberceremonienmeister von Besser die hohen Herrschaften in den Wirthschaften am Hofe Friedrich I. von Preussen belustigen durfte.

Ein anderes, noch ungleich bedenklicheres Reiz- und Anziehungsmittel waren die Frauen geworden. Besonders in der Oper, zu der man anfangs in Deutschland Alles heranziehen musste, was irgend Talent dazu zeigte und die Bühne zu betreten nicht scheute, hatte ein freies Benehmen um sich gegriffen. Man suchte das Publicum durch ihre Reize blosstellende Trachten und durch kecke, zweideutige, ja schamlose Bewegungen anzuziehen. Dies brachte den Stand der Schauspielerinnen rasch in Verruf, und wir haben den Widerwillen kennen gelernt, welchen die schöne Hamburger Bürstenbinderstochter zu überwinden hatte, ehe sie sich die Bühne zu betreten entschloss. Es kann nicht geläugnet werden, dass die Betheiligung der Frauen an den theatralischen Künsten vielfach ein ihnen, wie aller Kunst fremdes und störendes Interesse in sie hineingetragen hat, welches denselben einen schillernden, zweideutigen Charakter giebt. Auch hat sie sicherlich mit darauf hingewirkt, das Interesse am Schauspiel fast ganz auf die zwischen den Geschlechtern spielenden Verhältnisse einzuschränken. Die Liebe und die mit ihr zusammenhängenden Leidenschaften haben so überwiegend von der Bühne Besitz genommen, dass die Darstellung aller übrigen sich wenigstens mit ihnen verbinden muss, um hier noch ein fesselndes Interesse erwecken zu können. Die Entwicklung des historischen Dramas hat hierdurch nicht wenig gelitten. Doch muss andererseits wieder zugegeben werden, dass die Darstellung der Frauenrollen durch Knaben und Jünglinge nicht nur häufig etwas sehr Unzulängliches, sondern auch zuweilen etwas eben so Unsittliches hatte, ja selbst zu Unnatürlichkeiten Ver-

anlassung gab, wovon die Castration der Knaben für den Kirchengesang und die Oper das abschreckendste Beispiel giebt. Daher die spanische Geistlichkeit, als sie im Jahre 1586 die Statthaftigkeit der dramatischen Spiele überhaupt und die des Auftretens von Frauen auf der Bühne ins Besondere erwog, mit Recht das letztere für minder anstössig, als die Darstellung von Frauenrollen durch Knaben erklärte. Und sicher machte sie sich um das rasche Aufblühen der dramatischen Kunst in diesem Lande hierdurch nicht wenig verdient. Denn es muss anerkannt werden, dass die Frauen nicht nur ein der Kunst fremdes und feindliches Element in die theatralischen Künste hineintrugen, sondern auch andererseits auf die Verfeinerung und die Veredelung des Tons im Drama wesentlich hinwirkten und diesen Künsten einen ganz neuen Glanz und Zauber verliehen.

Wir werden diesen Zustand der damaligen Bühne wohl mit ins Auge zu fassen haben, um die Heftigkeit der Angriffe richtig beurtheilen zu können, zu welchen sich jetzt in Deutschland die Geistlichkeit gegen dieselbe hinreissen liess, die Geistlichkeit, welche, wie wir gesehen, so lange selbst für die Bühne gearbeitet hatte und zum Theil noch jetzt für sie thätig war und doch in ihrem strengen Eifer den entsittlichten Zustand derselben mit ihr, ja mit den theatralischen Künsten selber verwechseln konnte.

Auch die Velthen hat mit solchen Angriffen zu kämpfen gehabt und sich sogar durch eine Vertheidigungsschrift des Schauspiels gegen den Magdeburger Geistlichen Joseph Winkler einen literarischen Namen gemacht. Sie erschien unter dem Titel: „Zeugniss der Wahrheit vor die Schauspiele oder Comödien aus vieler Theologen Zeugniss zusammengetragen und aufgesetzt etc.“ und wurde im Jahr 1711 und 1712 neu aufgelegt; das letzte Mal von dem Pseudonymus Nam—foh (dem Principal Hoffmann). Der Vorbehalt, unter welchem

ihr im Jahre 1704 in Berlin die Erlaubniss ertheilt wurde, daselbst auf dem Rathhause zu spielen, muss es allerdings zweifelhaft erscheinen lassen, ob sie nicht selbst Anlass zu dergleichen Angriffen und Ausstellungen gab. Es heisst nämlich darin, dass sie jedoch keine scandaleuse, sondern lauter honette Comödien repräsentiren solle.

Ob die Velthen in Dresden gespielt — ist immerhin fraglich. Wir finden sie abwechselnd in Hamburg, Nürnberg und Wien, wo sie 1711 oder 12 ihre Truppe aufgelöst haben und bald darauf gestorben sein soll. Auch von Leipzig haben wir über sie keine sichere Nachricht. Doch heisst es in einer an den Leipziger Magistrat von einer Wiener Truppe gerichteten Supplik vom Jahre 1711, man komme um die Erlaubniss ein, während der Michaelismesse daselbst spielen zu dürfen: „weil die sächsischen Hoff-Comödianten zu Frankfurt bei dem dortigen Congresse wären". Da Haacke erst am 27. Februar 1714 von Dresden aus um Ertheilung des sächsischen Privilegiums anhielt, „insofern er eine rühmliche Bande Comoedianten beysammen habe, mit welcher er vielen hohen Potentaten, auch Czarlicher Majestät selbsten zu etlichen mahlen angenehme Divertissements gemacht" — so kann unter jenen „Hoff-Comödianten" nur die Velthen'sche Gesellschaft gemeint sein. Aus der Haacke'schen Eingabe geht nur soviel mit einiger Wahrscheinlichkeit hervor, dass er selbst, wennschon in Dresden, so doch noch nicht vor dem königlich sächsischen Hofe gespielt hatte, denn darauf würde er sich gewiss mit berufen haben.[1]

[1] Fürstenau theilt den Wortlaut des Haacke ertheilten Privilegiums als des ältesten uns bis jetzt bekannt gewordenen mit. Es lautet wie folgt: Wir Friedrich August von Gottes Gnaden König in Polen etc. uhrkunden hiermit und bekennen, dass Wir Joh. Casp. Haacke zu Unsren Hoff-Comoedianten auf- und angenommen, Thun auch solches hiermit und Kraft dieses offenen Briefes dergestalt

**Johann Kaspar Haacke**, früher Barbiergeselle in Dresden,[1] war zu der Elenson'schen Truppe getreten, welche, wie schon gesagt, nach dessen 1709 erfolgtem Tode auf die Wittwe desselben, die schöne Hamburger Bürstenbinderstochter, überging, die inzwischen auf den Brettern heimisch geworden war und selbst grosse Rollen mit Glück zur Darstellung brachte. Sie soll im Jahre 1711 bei der Kaiserkrönung Karl VI. in Frankfurt a. M. die Velthen völlig in Schatten gestellt und 14,000 Thlr. gewonnen haben. Haacke, welcher bei ihr als Harlekin spielte und ein verständiger Mann war, wusste sich ihr bald unentbehrlich zu machen und ihre Hand und ihr Herz zu gewinnen. Es gelang ihm, die besten Kräfte der Velthen, wie überhaupt die vorzüglichsten Darsteller und Darstellerinnen der Zeit an sich zu ziehen, so dass die Truppe eine der besten wurde. Die bedeutendsten Mitglieder derselben waren **Hoffmann**, die Ehepaare **Lorenz** und **Neuber**, besonders aber **Kohlhardt**, ein gebildeter Mann aus guter Familie, welcher ein ideales Streben verfolgte und auf der Wiederaufnahme regelmässiger Stücke bestand, wie denn der Brutus und der

und also kund, dass derselbe nebst seiner Bande als Unsren Hoff-Comoedianten von männiglich gehalten und geachtet werden, sie auch befugt seyn sollen, in Unsren Kur- und Erblanden, bey unverbothener Zeit, aller Orthen, ingleichen in denen Leipziger Messen, ungehindert zu agiren und zu spielen. Jedoch sollen sie die gewöhnlichen Abgaben zu erlegen und abzustatten haben, über die Gebühr aber nicht beschwert werden; Befehlen demnach jedes Orts Obrigkeit, absonderlich den Räthen der Städte, sich hiernach gehorsambst zu achten und besagte Haackin nebst ihrer Bande hierunter zu schützen." — Es ist bemerkenswerth, dass schon hier die Haackin als die eigentliche Principalin betrachtet zu werden scheint.

[1] Die Zunft der Barbierer in Dresden hat dem Theater verschiedene Kräfte geliefert. So sahen wir schon den Hofbarbier Melchior Meyer theatralische Künste ausüben, und die schöne Konradine, welche die Zierde der Hamburger Oper war, von 1708 an als Hofsängerin in Berlin hochgefeiert wurde und endlich einen Grafen Gouscewsky heirathete, war eine Barbierstochter aus Dresden.

Kranke in der Einbildung schon damals zu seinen vorzüglichsten Rollen gehörten.

Die Haacke sollte aber auch ihren zweiten Mann überleben, der 1722, wie es heisst, „in Folge von häuslichem und Directorialverdruss“ starb. Das Privilegium, das ihr gewissermassen schon mit ertheilt worden war, wurde nun förmlich auf sie übertragen. Es kann kaum einen Zweifel erleiden, dass die Haacke'sche Truppe öfter in Dresden spielte, doch findet sich erst aus dem Jahre 1724 eine urkundliche Nachricht darüber. Es heisst hier von ihr, dass sie die (schon oben erwähnte) Haupt- und Staatsaction „Karl XII. von Schweden“,[1] „wo Harlekin ein lustiger Kurassreuther nebst einer geschwätzigen Marketenderin die Seriosität dieser Action adoucirte“, sowie später eine Tragödie: „Sokrates“ und eine dem Dresdner Leben entnommene satyrische Farce: „Der Dresdner Schlendrian“, beide vom Hofpoeten Ulrich von König, aufgeführt habe, die auch vor dem Hof wiederholt wurden. Der Generalfeldmarschall von Flemming äussert sich darüber: „La galanterie et les intrigues de nos dames de Dresde continua jusqu'à la fin de la pièce à la satisfaction de tous les spectateurs.“

Die Haacke verheirathete sich auch noch zum dritten Male und zwar wieder mit einem Schauspieler ihrer Truppe, mit Karl Ludwig Hoffmann — eine Ehe, die aber nur von kurzer Dauer sein sollte, da sie bereits 1725 starb. Das Privilegium ging nun auf Hoffmann über, der, obschon ein Mann von gelehrter Bildung, doch aus finanziellen Rücksichten am Stegreifspiel und an den Haupt- und Staatsactionen festhielt. Er wies die Reform-

[1] Sie wird gewöhnlich dem Schauspieler Ludovici zugeschrieben, welcher sich bei der Förster'schen Truppe (einer Abzweigung der Spiegelberg'schen) auszeichnete und sich in Wittenberg den Doctortitel erwarb. Er gehörte allerdings zu den fruchtbarsten Verfertigern von dergleichen Spielen, und Nicolai spricht ihm Sinn für das Rührende und Pathetische zu.

pläne Gottsched's mit den Worten zurück, dass es mit Stücken ohne Hanswurst eben nicht möglich sei auszukommen, — eine von jenen Unmöglichkeiten, mit denen man auch heute an der Bühne noch immer so rasch bei der Hand ist. Der schlechte Geschmack des Publicums wird eben zum Deckmantel des eigenen gemacht.

Joh. Gottfr. Gottsched, geb. 1700 zu Judithenkirch bei Königsberg, ein Sohn des dortigen Pfarrers, kündigte schon früh eine ungewöhnliche Begabung an. Mit 14 Jahren bezog er die Universität, vertauschte hier aber bald das Studium der Theologie, zu dem ihn sein Vater bestimmt hatte, mit dem der Philosophie, der Sprachen und schönen Wissenschaften. Um der gewaltsamen Aushebung zum Kriegsdienst zu entgehen, übersiedelte er kurz nach seiner Habilitation an der Universität Königsberg (1723) nach Leipzig. Angeregt von Burkhard Menck und der deutschübenden poetischen Gesellschaft, in welche er eintrat und deren Senior er bereits 1727 wurde, wendete er sich nun fast ausschliesslich dem Studium der Literatur zu, obschon er sich bisher hauptsächlich mit Philosophie beschäftigt hatte. Er nannte sich einen Schüler und Nachfolger von Opitz, was er in der Hauptsache auch war, doch beschränkte er sich nicht so wie dieser auf die Poesie, sondern suchte die ganze Literatur zu umfassen. Die Idee der deutschen Literatur in ihrer Gesammtheit ist, wie Danzel es ausdrückt, ihm zuerst aufgegangen. Er suchte aber dabei seine Doctrin von der Philosophie seiner Zeit mit voller Denknothwendigkeit abzuleiten. Die Poesie der Franzosen, insbesondere die dramatische Poesie, und hier wieder die Tragödie, welche diese sich rühmten auf unumstössliche Regeln und Gesetze zurückgeführt zu haben, würde ihn daher selbst dann noch vor jeder anderen haben anziehen müssen, wenn sie auch nicht den Modegeschmack der Zeit damals bestimmt hätte. Er machte sie also zum Mittel- und Ausgangspunkte seiner Reform.

Es lag ihm aber doch dabei fern, die deutsche Literatur ganz in die Fesseln der französischen zu zwängen und die deutsche Poesie zu einer blossen Nachäfferin der Franzosen herabzusetzen. Ein Brief Gottsched's an den früheren sächsischen, damals aber in Berlin lebenden Grafen Manteuffel über reimlose Verse, die er gegen diesen vertheidigt, wird dies ganz ausser Zweifel stellen. Er ist vom 31. Mai 1738 datirt und lautet:

„Das vielgültige Urtheil Ew. Hochreichsgräflichen Excellence von den reimlosen Versen ist von so grossem Gewichte bei mir, als vielleicht kein anderes sein würde. Allein dieselben werden gnädigst erlauben, dass ich nicht ohne völlige Ueberzeugung die Parthey dieser Art von Versen verlassen möge (er hatte sie nämlich in seiner Dichtkunst ergriffen). — Eure Excellenz haben vollkommen Recht, dass genannte Verse den Ohren besser gefallen, als ungereimte. Aber ich bin auch niemals der Meinung gewesen, dass man im Deutschen alle Verse abschaffen solle. Nur Uebersetzungen der alten und ausländischen Poeten, worin ohnedies so viel Zwang ist, sollten von Rechtswegen dieses Vorrecht haben, ohne Reime zu erscheinen, bis etwa die Ohren der Deutschen diese Art gewohnt würden, und irgend einmal ein grosser Dichter aufstände, der Geschicke, Feuer und Herz genug hätte, ein Heldengedichte oder ein Trauerspiel ohne Reime zu machen.

Was die französische Sprache anlangt, so scheinet dieselbe im Deutschen keinen festen Beweis an die Hand zu geben. Das macht, die Franzosen haben kein Sylbenmaass, wie die Welschen, Engländer, Holländer und wir Deutschen. Ihre sogenannte Cadence ist selbst bei ihren criticis ein je ne sais quoi, davon sie keinen

deutlichen Begriff haben. Im Deutschen aber sind wir vermögend, alle Versarten der alten Griechen und Römer nachzumachen und das Gehöre durch das Sylbenmaass zu vergnügen, welches der Franzose nicht kann oder wenigstens nicht will. Warum sollten wir also nicht dem Exempel der Italiener und Britten folgen, die uns längst mit guten Exempeln vorangegangen sind?"

Es lag ohne Zweifel schon immer etwas Pedantisches in Gottsched's Natur und etwas einseitig Beschränktes in seinen Anschauungen; allein ursprünglich war er keineswegs weder der beschränkte Pedant, der er allmählig wirklich geworden, noch der, zu welcher ihn zum Theil erst die Geschichte unter dem Einflusse seiner Gegner gemacht. Er wollte anfänglich von den Franzosen nichts Anderes nachgeahmt wissen, als worin er sie wirklich, wenn auch zum Theil irrthümlich, für mustergültig hielt, d. i. in der Regelmässigkeit und der Correctheit der Form. Nur diese war es, die er der Willkür und Anarchie des deutschen Dramas entgegensetzte, ohne ihm doch seine nationale Besonderheit damit rauben zu wollen. Er fing in der That als ein freisinniger, wohlthätig wirkender und epochemachender Reformator an, um, wie fast alle Doctrinärs, die einen grossen Erfolg hatten und von ihrer Zeit dann weit überflügelt wurden, als hochmüthiger, rechthaberischer und lächerlich gewordener Pedant zu enden.

Schon im Jahre 1724 begann Gottsched seine Lehrthätigkeit an der Leipziger Universität, und wir dürfen von dem ehrgeizigen Manne wohl annehmen, dass er zugleich Alles in Bewegung setzte, die Professur zu erwerben. In dieser Angelegenheit sehen wir nun auch den Dresdner Hofpoeten König eine Rolle spielen.

Joh. Ulrich König, 1688 in Esslingen geboren, studirte in Tübingen und Heidelberg. Ein Anhänger der

Marini'schen Dichtungsart, wirkte er dann längere Zeit als Operndichter in Hamburg, stiftete dort mit Brockes die deutschübende Gesellschaft, um endlich 1720 auf Empfehlung des Kriegsraths und Ceremonienmeisters Besser in Dresden ebenfalls in königl. sächsische Dienste als Geh. Secretär und Hofpoet mit einem Gehalte von 1000 Thlr. zu treten (welcher schon 1723 auf 1333 $^1/_3$ Thlr. erhöht wurde); doch musste er (wenn auch nicht im Kleide des Pritschmeisters, so doch an dessen Stelle) „bei Büchssen- und Schnepperschiessen in einem Ceremonien- oder Heroldskleyde aufwarten“. Er verstand sich jedoch sehr bald einen Einfluss zu schaffen, so dass er 1729 (nach Besser's Tode) zum Ceremonienmeister ernannt und später sogar geadelt wurde.[1]

Des Einflusses dieses Mannes hatte nun Gottsched sich zu seinen Zwecken zu bedienen gesucht, war aber anfangs nicht glücklich damit gewesen. Doch gelang es ihm später, das Misstrauen desselben zu überwinden, und 1728 finden wir Beide im besten Einvernehmen. König ertheilt Gottsched in uneigennütziger Weise die zur Erreichung seiner Absichten zweckmässigsten Rathschläge und lehnt insbesondere die Geldanerbietungen ab, zu denen sich Gottsched hatte verleiten lassen. „Wie wenig — schreibt er an diesen (22. October 1729) — kennen Sie mich noch, dass Sie mit dergleichen Offerten gegen mir selber sich herauslassen. Ich habe, so lange ich manchem ehrlichen Mann mit allem Eifer und vielen Mühen gedient, nie etwas angenommen, ob es gleich oft Leute waren, die ich kaum gekannt; wie weit weniger würde ich es von Ihnen annehmen. Wenn ich in diesen Fällen ein wenig mehr auf mein Interesse sehen wollte, ich würde meine Börse voller haben, als sie nicht ist.“

[1] Ausser verschiedenen Gelegenheits-Gedichten, Opern und Uebersetzungen von Trauerspielen schrieb er das Lustspiel „Die verkehrte Welt“ und das bekannte Heldengedicht „August im Lager“.

Um wie viel mehr musste es König daher verletzen, auf dessen Rath und Empfehlungen Gottsched noch in demselben Jahre die Professur wirklich erhielt, Angriffe der geringschätzigsten Art, wenn auch nicht unmittelbar auf sich selbst, so doch auf die besondere Art seiner poetischen Thätigkeit in Gottsched's gleichzeitig veröffentlichter „kritischer Dichtkunst“ zu begegnen, die er noch dazu an verschiedene hohe Herren zu dessen Empfehlung überreicht hatte. Gottsched hatte ja Recht, die Dichtereien eines Besser und Canitz gering zu achten, allein er hätte bedenken sollen, dass, was er über diese hier sagte, sich ebenso gut auf den ihnen aufs Engste verbündeten König anwenden liess. Er hatte nicht minder Recht, gegen die Geschmacklosigkeiten der damaligen Oper zu eifern, nur war es im höchsten Grade unklug, es in dem Moment zu thun, wo er damit am Dresdner Hofe, dessen Gunst er nur eben sollicitirt hatte, und bei König, dessen poetische Thätigkeit fast ganz auf diesem Gebiete lag und der ihm nur eben ein dienstwilliger Gönner gewesen war, den grössten Anstoss erregen musste. Oder sollte er alles dies ganz übersehen haben? Möglich, dass Gottsched bei der Niederschrift jener Angriffe auf die Abneigung Friedrich August I. gegen die Italiener gerechnet hatte, wie ja die italienische Oper von 1720—1727 hierdurch eine völlige Unterbrechung erfuhr und eigentlich erst vom Jahre 1730 an, d. i. also nach der Herausgabe seines Werkes, wieder in Aufnahme kam.

Je mehr König durch seine Förderung des literarisch bereits in hohem Ansehen stehenden Gottsched sich diesen hatte verbinden wollen, um so grösser musste jetzt seine Enttäuschung, ja seine Empörung über diese, wie er es beurtheilte, ebenso undankbare, wie hinterlistige Behandlung sein. Die nachtragende Kleinlichkeit des durch seinen Einfluss in seiner Eitelkeit gesteigerten Mannes sollte aufs Rückhaltloseste hervortreten. „Er wunderte

sich sehr — heisst es in dem Fehde- und Absagebrief, den er Gottsched durch seinen Bruder jetzt schreiben liess —, als er nicht nur hin und wieder verschiedene Dinge, nebst einer Stelle wider Besser und sonderlich wider Canitz darin antraf, die er sich von Ihnen nicht vermuthet hätte, und die er gar nicht gegründet fand; als er in der Abhandlung von Sing-Spielen, die Oper auf die allerschimpflichste Art heruntergemacht, folglich sich selbst auf eine empfindliche Art angegriffen sah etc. Er möge bedenken, dass er ihm mittelst desselben Einflusses, durch den er ihm die Professur verschafft, auch werde schaden können!" —

Gottsched, der es entweder versäumte, den Zorn des beleidigten Mannes zu beschwichtigen, oder dem es doch nicht gelang, sollte den Ernst und das Gewicht dieser Drohungen nur zu bald und zu lange empfinden. Doch auch die Verbündeten, die er sich für seine Reform des deutschen Theaters gewonnen hatte, das Neuber'sche Ehepaar, sollten darunter mit leiden.

Friederike Karoline Weissenborn,[1] am 9. März 1697 in Reichenbach im Voigtlande geboren, die Tochter des Gerichtsinspectors Daniel Weissenborn (der 1702, durch ein langjähriges gastrisches Leiden veranlasst sein Amt niederzulegen, nach Zwickau übersiedelte und mit Hülfe des Amanuensis, Gottfried Zorn, sich dort durch Ausübung der advocatorischen Praxis ernährte), hatte das Unglück, schon früh (1705) ihre Mutter zu verlieren, wie man sagt in Folge der Temperamentsfehler ihres Gatten, welcher als jähzornig und als ein Haustyrann geschildert wird. Diese Gemüthsart verleidete auch Friederike allmählig den Aufenthalt im Hause ihres Vaters, der ihr zwar einen guten Schulunterricht zu Theil werden

[1] Ich folge in Bezug auf die ersten Lebensschicksale der Neuberin der von Robert Waldmüller (Duboc) auf Grund der Veröffentlichungen des Dr. E. Herzog in Zwickau in einem Artikel der Grenzboten (1877) („Zur Biographie der Neuberin") gegebenen Darstellung.

liess, sonst aber sich nicht weiter um sie gekümmert haben soll, als dass er sie zum Ableiter seiner üblen Laune zu machen pflegte. Schon im Jahre 1712 hatte sie, um sich seinen Misshandlungen zu entziehen, einen Fluchtversuch gemacht, dem jedoch eine Aussöhnung folgte. Ein Zerwürfniss des Vaters mit Zorn, zu dem das erst 15jährige Mädchen in ein zärtliches Verhältniss getreten war, obschon derselbe in einem noch vorhandenen Signalement als „pockennarbig, blass, lang“ bezeichnet wird, also sicher in seiner äusseren Erscheinung nichts eben Anziehendes hatte, führte zu einer Wiederholung dieses Versuchs. Die Liebenden wurden ergriffen und in Haft gebracht. Auch diesmal sollte es jedoch wieder gelingen, Friederike, die um diese Zeit als ein „frühreifes, listiges, energisches“, doch unterrichtetes Mädchen geschildert wird, mit ihrem Vater auszusöhnen. Das Verhältniss mit Zorn muss später auseinander gegangen sein, obwohl sie damals ein solches Ansinnen als „ihrem Gewissen und der Gerechtigkeit zuwider“ bezeichnet hatte, da Karoline 1718 in ein neues zu dem 3 Jahre jüngeren Primaner Johann Neuber aus Werdau getreten war und mit diesem zum dritten Male dem väterlichen Hause entfloh. Da sie jetzt mündig geworden, hat es nicht an der äusseren Möglichkeit einer kirchlichen Verbindung der jungen Leute gefehlt. Doch wissen wir hierüber nichts Bestimmtes, sondern nur soviel, dass sie sich bei der Spiegelbergischen Truppe in Weissenfels als das Ehepaar Neuber vorstellten und, nachdem sie in dieselbe eingetreten waren, fort und fort dafür galten.

Karoline war von Beiden die ungleich Energischere, Begabtere und Phantasievollere, was ihr natürlich sehr bald ein Uebergewicht nicht nur in der öffentlichen Meinung, sondern auch über ihren Gatten, der sie über Alles liebte, gab; wogegen sie dieser an weiser Mässigung, besonnenem Urtheil übertraf und, hierdurch die ihr fehlenden Eigenschaften ergänzend, zu einem ihr allezeit

ebenso treuen, wie nützlichen Gehülfen wurde. Sie hatten die Spiegelberg'sche Truppe sehr bald mit der damals in höchster Blüthe stehenden Haacke'schen Truppe vertauscht, bei welcher sich das Talent Karolinens unter dem Einflusse eines Mannes wie Kohlhardt und unter den Eindrücken der französischen Schauspieler, die sie an den Höfen von Braunschweig, Hannover und Dresden Gelegenheit zu sehen und zu studiren hatte, in glänzender Weise entwickelte. Besonders im regelmässigen Alexandrinerdrama soll sie durch die feierliche Grazie ihres Vortrages alle ihre Vorgängerinnen übertroffen haben. Kaum minder ausgezeichnet war sie im Lustspiel durch die geistige Gewandtheit, die Frische und den quellenden Uebermuth ihres Spiels, welcher von dem Ebenmass ihrer Gestalt und dem Anziehenden ihres Gesichtsausdrucks — sie wird als eine Blondine mit feurigen Augen geschildert — noch unterstützt wurde. Das letztere mag sie wohl auch bestimmt haben, sich gern in Männerrollen zu zeigen.

„Seltsamer Wechsel — ruft mit Recht Ed. Devrient aus — fünfzig Jahre früher sah man nur Knaben in Frauenrollen, jetzt war es schon haut goût geworden, Frauen in Männerrollen zu sehen.“

Gottsched sah die Neuberin gleich im ersten Jahre seines Leipziger Aufenthalts spielen. Auch waren es wohl diese Vorstellungen, welche ihn vorzugsweise zu seinen Reformideen der deutschen Bühne anregten. Er bemerkte die grosse Verwirrung, darin dieselbe steckte. „Lauter schwülstig und mit Harlekinslustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daselbst zu sehen bekam. Das einzige gute Stück, so man aufführete, war der Streit zwischen „Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene“, aber in ungebundener Rede übersetzt. Dieses gefiel mir nun, wie leicht zu errathen ist, vor allen an-

deren, und zeigte mir den grossen Unterschied zwischen einem ordentlichen Schauspiele und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise." — Seine Anregungen, welche von Hofmann abgelehnt wurden, fanden bei Kohlhardt und Neubers eine um so willigere Aufnahme. Die Aufmunterung, den diese weiterhin auch noch von Seiten des herzogl. braunschweigischen Hofes erhielten, führten zu erweiterten Versuchen im regelmässigen Drama. Regulus, Brutus, Alexander und Cid (in einer neuen Bearbeitung vom Kriegsrath Lange) kamen zur Darstellung. — Nach dem Tode der Hofmann (1725) gerieth die Gesellschaft unter der schlafferen Führung ihres Gatten aber in Unordnung. Im folgenden Jahre ging sie sogar auseinander. Lorenz und Kohlhardt schlossen sich dem Neuber'schen Ehepaar an, welches sich jetzt an die Spitze einer eigenen Gesellschaft stellte und in Kurzem die Denner'sche und Spiegelberg'sche Familie, sowie die Wittwe Gründler mit ihrer Tochter gewann.

Neubers wendeten sich vor Allem nach Dresden, um sich (in einer Eingabe vom 15. Februar 1727) um das Privileg als „Kurfürstliche Hoff-comoedianten" zu bewerben, da sie gewissermassen als Rest der vom Principal Hofmann aufgegebenen Truppe zu betrachten seien. Auch versprachen sie noch: „durch Verschreibung der besten Leute von andren Banden eine bessere Einrichtung des deutschen Schauplatzes und der darauf vorzustellenden Stücke nach des Geh. Secretär und Hofpoëten Joh. Ulrich König Anleitung dem Privilegium Ehre zu machen." Auch hier sehen wir also wieder König's Einfluss thätig. — Die Abwesenheit Friedrich August I. verzögerte jedoch die Beschlussfassung. Neubers spielten inzwischen (zur Ostermesse) in Leipzig, wo das Verhältniss zu Gottsched ein innigeres wurde. Mit Bereitwilligkeit gingen sie auf seine Pläne ein, worin freilich zugleich der Keim zu einer Spannung und einem Zerwürfniss mit König liegen

konnte, da sie sich ja eben erst schriftlich verpflichtet hatten, sich dessen Anleitung in Allem unterwerfen zu wollen.

Erst am 8. August erhielten sie auf ein zweites und dringenderes Gesuch das erbetene Privileg. Man suchte zwar anfangs der Eitelkeit König's zu schmeicheln, wie dies ja damals auch in Gottsched's Interesse noch lag. Sie wendeten sich Beide mit der Bitte an ihn, die Uebersetzung des Regulus von Bressand neu zu bearbeiten und zu veredeln, was diesem nicht zweimal gesagt zu werden brauchte. Er liess zu der Aufführung dieses Stücks sogar die Garderobe vom Dresdner Theater verabfolgen, was allgemein den Glauben erzeugte, dass das Gottsched-Neuber'sche Unternehmen unter dem besonderen Schutz des königl. sächsischen Hofes stände. — Nach dem Zerwürfniss Gottsched's mit König musste aber auch das Verhältniss Neuber's zu diesem allmählig ein gespannteres werden, da König nach seiner Art in ihrem Festhalten an Gottsched nichts Anderes als eine Missachtung und Undankbarkeit gegen sich selbst erblicken konnte.

Inzwischen war das Reformwerk, welches zum Zweck hatte, die gelöste Verbindung zwischen der Dichtung und der Schauspielkunst wieder herzustellen und das deutsche Drama aus dem Zustande der Regellosigkeit zu Formen zu erheben, denen, wie in aller Kunst, bestimmte Gesetze zu Grunde lagen, mit Eifer in Angriff genommen und auch gefördert worden, obschon es, wie sich aus den Briefen Neuber's an Gottsched ergiebt, zunächst auf manchen Widerstand stiess. Der Antheil, den Neuber selbst hieran nahm, ist von verschiedenen Geschichtsschreibern unterschätzt worden. Er geht jedoch mit voller Evidenz aus eben diesen Briefen hervor, von denen ich folgende im Jahre 1731 von Nürnberg geschriebene Stelle aushebe:

„Es hätte freilich wohl eher als itzo geschehen sollen, dass ich berichtet, wie hier unsre Schau-Spiele aufgenommen wurden; da wir aber hier die Woche nur

zwei Mahl agiren, so habe erst die Zeit erwarten müssen, bis ich erfahren, ob es möglich sei, den Hiesigen einen Geschmack davon beizubringen. Das hat nun anfänglich bei den meisten gar nichts heissen wollen, wie gesagt worden: eine Comödie von lauter Versen. Nun aber sind doch die Vornehmen, wie ich glaube, gewonnen und bekommen viele Lust, etwas von den neuen Leipziger Büchern zu lesen." — „Vielleicht, doch nicht gewiss, würden wir viele Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeschmackte hiesige bürgerliche mode Stücken aufführten, da wir aber ein Mahl etwas Gutes angefangen, so will ich nicht davon lassen, so lange ich noch 1 Gld. daran zu wenden habe. Denn gut muss doch gut bleiben, und ich hoffe beständig, durch Ihre gute Beyhülfe noch durchzudringen, und sollte es auch noch länger als ein Jahr anstehen."

Wie sehr verdient doch der Mann so vielen der heutigen Bühnendirectoren als beschämendes Muster entgegengehalten zu werden!

Auch seine Gattin scheint trotz des aus der Energie und Genialität ihrer Natur entspringenden Selbstgefühls den Werth ihres Gatten zu Zeiten erkannt zu haben. „Ich bin nichts — schreibt sie 1735 aus Braunschweig — oder doch nicht viel nütz bey solchen Sachen. Ich bin zu Huy und verderbe oft mit meiner Geschwindigkeit mehr, als man hiernach gut machen kann. Mit einem Wort: zum Handeln und Bauen habe ich weder Verstand, noch Geduld."

Ein Hinderniss zu einem raschen Erfolge bot wohl noch immer die Spielweise. Denn wenn auch Gottsched von der Neuberin sagt, dass sie in der Vorstellungskunst keiner Französin etwas nachgegeben, so gehörte sie hierin doch eben noch zu den Ausnahmen. „Die Schauspieler — sagt Ed. Devrient — glücklich genug, den Rhythmus begriffen zu haben, wussten sich nun auch etwas, die Scansion recht hörbar zu machen, den Abschnitt inmitten der Verse, das Reimgeklingel am Ende hervorzuheben."

Schlimmer noch mag es zum Theil um die schauspielerische Action ausgesehen haben. „Die Grazie wellenförmiger Bewegungen, Erhabenheit des Anstandes, Grossartigkeit der leidenschaftlichen Gesticulation lag in der Intention, aber es war Alles wie vom Balletmeister zugestutzt und aufs Aeusserste übertrieben. Der Schritt war wie nach dem Tacte bemessen. Nur ein Fuss trug die stehende Gestalt, der andere war im coupe-pied mit der Spitze nur aufgestellt. Arme und Hände machten keine anderen als gewundene Bewegungen und fuhren im Pathos völlig aus dem Geleise der Natur.“ — Einen grossen Antheil hieran hatte theils das Costüm, welches fast durchgehend die französische Hoftracht, theils der Umstand, dass die Tanzkunst damals gewissermassen die Grundlage der Schauspielkunst war. „Das Tänzerhafte galt für das Ideal des Anstandes.“ Doch auch das Zunftmässige, das sich, wie Iffland aus einer noch unmittelbar mit dem Leben zusammenhängenden Tradition erzählt, im Anfang des Jahrhunderts herausgebildet hatte und die Stellung und Unterordnung der einzelnen Darsteller zu- und untereinander aufs Peinlichste regelte, wirkte noch fort und bestimmte genau die Art ihres Auftretens, des Aufstellens und Abgehens. Selbst im Geschmack der Costüme wird man mit den französischen Darstellern sich noch nicht haben messen können. Obschon die Neuber auch diesem Punkte ihre Aufmerksamkeit zuwendete, konnte sie hierin selbst Gottsched nicht hinreichend befriedigen. Im Ganzen behielt das Costüm die früheren Normen. Man kannte noch immer nur drei Arten desselben, die römische, die türkische und moderne Tracht. Selbst diese noch hatten manches Gemeinsame. Der Besitz einer Sammethose bildete wohl noch immer einen der Cardinalpunkte beim Engagement eines Schauspielers. Sie fehlte auch noch jetzt keinem männlichen Anzuge, wie die gepuderte Frisur und der Reifrock keiner weiblichen Toilette.

Zu den Verbesserungen, welche die Neuber einführte,

gehörte die der Theatermusik. Joh. Rud. Scheibe in Hamburg (geb. 1708) gab hierzu die Anregung. Er componirte zu den Tragödien Polyeuct und Mithridat Ouverturen und Zwischenmusiken. — Wichtiger aber waren die Einrichtungen, welche die Neuber zur Hebung der inneren sittlichen und äusseren gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Truppe traf. Sie betrachtete sich als das Oberhaupt einer grossen Familie. Die unverheiratheten Männer waren ihre Kostgänger. Die Mädchen wohnten bei ihr und wurden wie Kinder des Hauses behandelt. Sie sah darauf, dass sie sich auch im Hause für die Bühne noch nützlich machten. Sie überwachte ihren Umgang und duldete keinerlei unsittliche Verhältnisse. Die Liebenden trieb sie in die Heirath hinein oder ganz auseinander.

Bei so viel Opferfreudigkeit, Energie und Anstrengung war es Neubers, trotz aller sich ihnen entgegensetzenden Schwierigkeiten, doch möglich geworden, nicht nur allmählig die bedeutendsten schauspielerischen Kräfte, wie (ausser den früher genannten) Philippine Tummler, Schröter, Weise, Winzinger, Jakoby, Meyer, Klotsch, Uhlich, Schubert, Wolfram, Schönemann, Antusch, Suppig (Beide aus Dresden) und Koch an sich zu ziehen, sondern auch der Gottsched'schen Reform einen festen Boden und eine wachsende Ausbreitung zu geben. In den dreissiger Jahren des Jahrhunderts war ihre Truppe die weitaus vorzüglichste in Deutschland und bildete den Ausgangspunkt derer, die sie später zu überflügeln berufen waren. Von 1727—40 hatte sie ihr Repertoire regelmässiger Stücke bereits auf 27 erweitert. Man nennt uns den Regulus, Brutus, Alexander von Bressand, den Cid von Lange, den zweiten Theil desselben von Heynitz, die Liebe in den Schäferhütten, Originalstück von Henrici, Sancio und Senilde (nach einer Oper von König) in Alexandrinern von Koch, den Titus Manlius und Cäsar's Tod, Originalstücke, sowie Voltaire's Verschwenderischen Sohn von demselben, Racine's Berenice von Pandtke, Ulysses von

Ithaka, Originalstück von Ludewig, die Horacier und den Timoleon, Originalstücke von Behrmann, Corneille's Horacier und Cajus Fabricius von Mag. Müller, Voltaire's Alzire, Racine's Britannicus, Phädra und Essex von Stüven, Mithridates von Witte, Polyeukt von Frau Dr. Link, Cornelia von Frau Gottsched, die Geschwister von Taurien von El. Schlegel, Racine's Iphigenia in Aulis und der sterbende Cato nach Addison und Deschamps von Gottsched, welcher letzte bei seinem Erscheinen 1731 (wohl hauptsächlich durch Kohlhardt's Spiel) Sensation machte und in 25 Jahren 10 Auflagen erlebte.[1]

Mit dieser Truppe und diesem Repertoire spielten Neubers also auch öfter in Dresden. Die Vernachlässigung, welche hier das deutsche Schauspiel vom Hofe erfuhr, und die Begünstigung der prunkvollen Opern und der Ballets scheint hier auf den Geschmack des grösseren Publicums gleichfalls nicht eben günstig eingewirkt zu haben. Wenigstens klagt Neuber im Jahre 1730, in welchem die Truppe nach längerer Unterbrechung wieder 6 Wochen in Dresden spielte: „Es kommen zwar ziemlich viel Zuschauer, aber nach dortiger Art hören sie stets nur halb zu, und es gefällt ihnen daher auch nur halb." Es ist nicht nachweisbar, dass ihre Truppe auch nur ein einziges Mal vor Friedrich August I. gespielt hat; wogegen sie sonst überall die grössten Erfolge erzielte, in Hamburg, Kiel, Braunschweig, Hannover und Nürnberg, besonders aber in Leipzig, wo sie von 1727—1738 ganz regelmässig während der Messen erschien. Selbst in Strassburg machte sie Aufsehen. Während die französischen Comödianten dort nur drei Darstellungen in einer Woche geben konnten, spielte sie alle Tage. „Es kommen

[1] Die Besetzung bei der ersten Aufführung in Leipzig war folgende: Cato — Kohlhardt; Portia — Fr. Neuberin; Portius — Suppig; Phenice — Jfer. Buchnerin; Phocas — Gottschalck; Phernaces — Neuber; Felix — Türpe; Cäsar — Koch; Domitius — Jacobi; Artebanus — Schönemann.

viele Franzosen — schreibt Neuber (1736) —, die kein Wort deutsch verstehen, und sehen mit grosser Aufmerksamkeit zu."

Wie wenig das Neuber'sche Unternehmen aber auch direct vom Dresdner Hof unterstützt wurde, so scheint Friedrich August I. demselben gleichwohl gewogen gewesen zu sein. Die ganze Richtung ihres Theaters musste ihm ja als eine Huldigung seines eigenen Geschmackes erscheinen, daher auch bis zum Tode dieses Fürsten die Feindseligkeit König's gegen Gottsched und seine Anhänger sich nicht offen hervorwagte. Sein Tod (1. Februar 1733) gab aber hierzu willkommene Gelegenheit. Obschon Neubers bereits im Monat März um die Erneuerung ihres Privilegiums einkamen und (weil es nicht sofort ausgefertigt werden konnte) ihnen ein Interimsdecret des Oberhofmarschalls ausgestellt wurde, welches den Leipziger Magistrat anwies, „den sächsischen Hofcomödianten Neuber in der bevorstehenden Michaelismesse an dem gewöhnlichen Platze spielen zu lassen", wurde das Privilegium doch an den Schauspieldirector J. Ferd. Müller, welcher erst unter dem 7. August 1733 darum eingekommen war, bereits am 8. September d. J. ertheilt.

Müller, welcher eine Tochter der Haacke-Hoffmann zur Frau hatte und seit 1728 Schauspieldirector geworden war, beschuldigte Neubers in seiner Eingabe, sich ihrer Rechte auf die Hoffmann'sche Comödiantenbande durch List bemächtigt und ihrer Direction sich widerrechtlich angemasst zu haben. Auch behauptete er, dass sie die zwei jüngsten Stiefkinder Hoffmann's heimlich nach Weissenfels entführt und dort von der katholischen zur protestantischen Religion abzuziehen versucht hätten (ein Punkt, welcher in den uns bekannten, hierhergehörigen Actenstücken nirgends weiter berührt wird). Es lässt sich nicht beurtheilen, in wie weit diese Anklagen begründet waren. Fasst man aber alle hier ein-

schlagende Verhältnisse ins Auge: die Unbestimmtheit der verspäteten Anklage — den gewählten Zeitpunkt — die Feindschaft König's zu dem Neubers engverbündeten Gottsched, welche in den Italienern natürlich bereitwillige Bundesgenossen finden musste — den Umstand, dass die auf Verwendung der Herzogin von Braunschweig bei der Königin von Sachsen im Interesse Neubers eingeleitete Untersuchung nichts weiter ergab, als dass Müller das Privileg nur deshalb erhalten, weil Neubers nicht darum eingekommen seien, was thatsächlich falsch war — sowie endlich die Ausflucht des Oberhofmarschallamtes, welches zwar einräumte, dass Neubers zwei darauf abzielende Eingaben gemacht: jedoch die erste nicht habe berücksichtigt werden können, weil damals Trauer gewesen; die zweite, weil Müller das Privilegium damals bereits empfangen gehabt hätte, — so wird man sich der Ueberzeugung gewiss nicht verschliessen können, dass es sich hier um eine versteckte Intrigue handelte, deren Fäden auf König und seine Feindschaft zu Gottsched zurückweisen.

Der Verlust des Privilegiums, die fruchtlosen Kämpfe, die Neubers um dessen Wiedererlangung anstrengten, hatten ihren Wohlstand allmählig erschüttert. Ihr Anschluss an Gottsched wurde zunächst immer enger, so dass 1737 auf sein Andringen die bekannte öffentliche Verbrennung des Hanswurstes, mit dem sie nun wieder schwerer zu kämpfen hatten, auf dem neuen Schauplatze Neubers, in der Theaterbude vor Loose's Garten, stattfand. Um so auffälliger erscheint der bis jetzt noch in keiner Weise aufgeklärte Umstand, dass es ihnen fast gleichzeitig gelang, vor dem königl. sächsischen Hofe während der Jagdfeste in Hubertusburg zu spielen, eine Ehre, welche bis jetzt nur der Müller'schen Truppe einmal (1734) zu Theil worden war. Neubers eröffneten diese Vorstellungen am 5. November Abends 7 Uhr mit Graf Essex und der lustigen Nachcomödie: Der dressdner Mägdeschlendrian,

dem sie (nach ihrer Gewohnheit) eine poetische Anrede an beide Majestäten nachfolgen liessen.[1] An noch vier

[1] Fürstenau theilt den Wortlaut derselben vollständig mit:

Herr! Monarch! Du schenckest mir heut den Reichthum Deiner Gnade
Und ich geh mit meiner Treu und mit meinem Fleiss zu Rathe.
Frag die Ehrfurcht, das Vertrauen, ruff die Zuflucht eyfrigst an,
Ob ich Deine grosse Gnade tief genug verehren kann;
Jeder Trieb verdoppelt sich, lässt mich meine Kraft recht spühren,
Jeder will der Erste sein, heisset keine Zeit verliehren,
Jeder prägt durch meine Pflichten mir auch die Gedanken ein,
Dass ich als ein Staub zu wenig, Dir nicht gnug kann dankbar seyn.
Doch die Landes Kindes Pflicht heisst das kindliche Vertrauen
Auf Dein Landesvater Herz und auf Deine Grossmuth bauen.
Dieses öffnet mir die Lippen, macht das treue Herz geschickt,
Jeden Trieb bekannt zu machen, den die blöde Furcht erstickt.
Durch die Zuflucht such ich Dich, Deine Gnade lässt sich finden,
Durch die Ehrfurcht krieg ich Herz, Deine Grossmuth zu ergründen,
Durch die Treue werd' ich stärkend, Deine Huld recht einzusehn,
Durch die Demuth bitt' ich kindlich: Vater, lass mir nichts geschehn,
Was mir Angst und Schrecken bringt, wenn ich es nicht selbst verdiene,
Mach, dass unter Deinem Schutz unser deutscher Schauplaz grüne,
Er soll rein und redlich bleiben, dass ihn nicht ein Wort beschämt,
Alle Laster sollen fliehen, darzu er sich sonst bequämt.
Du sollst für uns allerseits kein Geseze nöthig haben,
Eh und indem Du befiehlst, sollen Künste, Fleiss und Gaben,
Ordnung, Redlichkeit und Stille auf den Wink gehorsam seyn,
Heiss uns nur durch Deine Gnade und durch Deinen Beyfall Dein.
Königin aus Kayser Blut! sieh ich küss Dir Rock und Hände,
Aus der Würckung Deines Worts und zu keinem andern Ende,
Als allein Dir zu bezeugen, dass kein Tropfen Blut mich regt,
Der Dich nicht verehrt und liebet und die tiefste Ehrfurcht hegt.
Nimm Dich doch auch meiner an! Deine Krafft kann mich erhalten,
Und wenn mich der Neid verklagt, so lass Deine Gnade walten,
Du bist viel zu gross und zärtlich, als dass Du den Wurm verderbst,
Der Dich niemals wird erzürnen, da Du Reich und Cronen erbst.
Da Dein Blut so rein entspringt, kann es gar nicht anders kommen,
Als dass Du auch meine Treu allergnädigst aufgenommen,
Die vor Deiner wahren Hoheit Dir gebückt zu Füssen liegt
Und mit einem Gnaden Blicke von Dir sich allein begnügt.

folgenden Tagen wurde Der verheirathete Philosoph, Polyeuct, Der Geizige und Iphigenia zur Darstellung gebracht.

Die an diese Vorstellungen von Neubers und Gottsched geknüpften Erwartungen sind indess nicht in Erfüllung gegangen. Friedrich August II. scheint nie wieder deutsche Erwerbsschauspieler an seinen Hof gezogen zu haben. Das Prädicat Königl. Hofcomödianten, sowie die Erlaubniss, in Leipzig auch ausser der Messe in ihrer Bude spielen zu dürfen, ist Alles, was Neubers und auch erst in Folge einer Eingabe erlangten. Nichtsdestoweniger wurden vielleicht schon damals die Fäden geschlungen, welche Neubers später mit König gegen Gottsched verbanden. Wenigstens werden seit dieser Zeit verschiedene Begünstigungen sichtbar, die sie von dem Grafen Brühl, einem Gegner Gottsched's, erfuhren, auf welchen König einen gewissen Einfluss ausübte. Auch wirft Gottsched in einem Briefe an Manteuffel einen verächtlichen Seitenblick auf die von Neubers aufgeführten König'schen Stücke. Ihre Bewerbungen um die Gunst des sächsischen Hofes setzten diese auch 1738 noch fort. Am 16. Januar d. J., am Vorabende des Jahrestags des polnischen Krönungsfestes, gaben sie in Dresden ein wahrscheinlich hierauf bezugnehmendes Stück unter dem Titel: „Augusti Gütigkeit", worüber der Berichterstatter der Curios. Sax. sagt: „so war dieses gantze poetische aus der römischen Historie genommene Schauspiel durch und durch auf das anmuthigste eingerichtet, und die Acteurs bewiesen auch ihre Stellungen dergestalt, dass jedermann ein sattsames Vergnügen und plaudite an den Tag gegeben." Es war wohl das letzte Mal, dass sie bis zu ihrer Rückkehr aus Russland in Dresden gespielt.

Königlich geseegnets Hauss blühe! Gott spricht seinen Seegen,
Er kommt Dir mit seiner Huld und mit seiner Hand entgegen,
Dass Dein Trohn, Dein Land, die Treue sich fest gründet, hält und stüzt,
Er liebt Dich als Vater zärtlich, wie er Dich als Gott beschüzt.

Das bereits kühler und loser gewordene Verhältniss Neubers zu Gottsched sollte im Jahre 1739 zu einem völligen Bruche kommen. Neubers spielten in diesem Jahre hauptsächlich in Hamburg, sowie bei ihrem besonderen Gönner, dem Herzog von Holstein in Kiel, welcher ihnen wohl auch den Ruf nach Petersburg an den Hof der Kaiserin Anna vermittelte. Dort hatten sie unter Anderem Voltaire's Alzire in der Uebersetzung Stüven's zur Aufführung gebracht, welche auch von Gottsched's Frau noch übersetzt worden war. Als daher Neubers später nach Leipzig kamen, trat dieser mit dem Verlangen hervor, dass sie es hier in der Uebersetzung „seiner geschickten Freundin" darstellen sollten. Neubers wiesen dieses Ansinnen unter dem Vorgeben zurück, dass Koch und Suppig sich weigerten, ihre Rollen neu einzustudiren. Der Bruch kann indess noch kein offener, selbst noch kein tiefgehender gewesen sein, da Gottsched nach ihrer Abreise nach Russland an Manteuffel schreibt: „Von hiesigen Neuigkeiten kann ich nichts merkwürdiges melden, als dass die Neuberische Comödiantenbande in Russsich Kaiserliche Dienste geht und durch etliche 1000 Thlr. Vorschuss in den Stand gesetzt worden, nicht allein ihre Schulden zu bezahlen, die sie hier und in Hamburg gehabt, sondern auch ihre Reise zu thun. So verlieren wir in Deutschland wiederum ein Mittel, den guten Geschmack zu befördern, nämlich die einzige Comödie, die eine gesunde und vernünftige Schaubühne gehabt." Neubers sollten durch die Berufung nach Petersburg zwar aus augenblicklicher Noth, doch auch um ihre dominirende Stellung in Deutschland kommen und zwar durch einen Schauspieler ihrer eigenen Truppe. Johann Friedrich Schönemann aus Krossen, der von der Förster'schen Gesellschaft 1730 zu Neubers gekommen war und sich bei ihnen zu einem tüchtigen Darsteller von komischen Rollen ausgebildet (besonders war er in den Lustspielen des Destouches als Bedienter vortrefflich), hatte

sich kurz vor ihrer Reise nach Petersburg von ihnen getrennt, vielleicht weil er diesen Moment für den geeignetsten zu einem eigenen Unternehmen hielt. Er hatte sehr bald eine Gesellschaft der auserlesensten Kräfte um sich versammelt; neben seiner Frau, einem Sohn und einer Tochter vereinigte sie zu Anfang des Jahres 1741 Talente, wie das eines Eckhof, Ackermann, einer Schröder, der Mutter und Tochter Spiegelberg, der Jungfer Rudolphi späteren Uhlich, der Frau und Jungfer Reimer und Uhlich's. Wie zu Lope's und Shakespeare's Zeiten in Spanien und England mit einem Male dichterische Talente in überraschender Fülle hervortraten, so zeigte sich jetzt auch in Deutschland eine ähnliche Erscheinung auf schauspielerischem Gebiete. Schon am 20. September d. J. hatte sich Schönemann an Gottsched mit dem Erbieten gewendet, in die von Neubers aufgegebene Stellung treten und die von ihnen begonnene Bühnenreform unter seinem Schutze weiter fortsetzen zu wollen. Begierig ward dieser Vorschlag von Gottsched ergriffen, und schon zur Ostermesse 1741 spielte Schönemann in diesem Sinne mit seiner Gesellschaft in Leipzig. Als daher die Neuber'sche Truppe, die auch in Petersburg ihre Erwartungen getäuscht sah, im Jahre 1741 nach Deutschland zurückkehrte, fand sie nicht nur ihren Platz von Schönemann eingenommen, sondern sich auch von Gottsched durch Wort und Schrift gegen diesen herabgesetzt. Die Erbitterung, welche die Neuber hierüber empfand, wurde noch durch eine Stelle der Vorrede des II. Theils seiner Schaubühne gesteigert, in welcher derselbe auf eine sorgfältigere Beobachtung des Costüms drang, die sie als gegen sich gerichtet ansehen zu sollen glaubte. Um nun das Pedantische dieser Forderung lächerlich zu machen, liess sie sich dazu hinreissen, als Nachspiel zu einer Burleske: das Schlaraffenland, den dritten Act von Gottsched's „Sterbenden Cato“ zu geben, indem sie denselben als „einen Versuch“ ankündigte und in übertriebener Weise in römischem Costüme

darstellte. Diese Vorstellung hatte den erwünschten Erfolg, und da Gottsched es an einer Entgegnung nicht fehlen liess, so wagte die Neuberin, diesen nun auch noch selbst in einem von ihr gedichteten Vorspiele „Der kostbare Schatz“ in der Person des Tadlers auf die Bühne zu bringen.[1] Gottsched setzte beim Leipziger Magistrat zwar das Verbot einer Wiederholung durch, allein die Neuber erreichte bei Brühl, welcher sich damals gerade in Leipzig befand, durch Cabinetsbefehl die Erlaubniss dazu. Dass es sich hier um eine wieder von Dresden ausgehende Intrigue handelte, bei welcher von König eine Rolle spielte, geht daraus hervor, dass der als Secretär und Bibliothekar bei dem Grafen Brühl angestellte Dichter J. Christoph Rost, obschon er ein Schüler Gottsched's und diesem sonst noch zu Danke verpflichtet war, diese Begebenheit in einem Spottgedicht und (wie es bei Fürstenau ausdrücklich heisst) auf Wunsch seines Herrn, der Gräfin Moscinska und des Herrn von König, darstellte. Zwar wurde das Gedicht confiscirt, erlebte aber nichtsdestoweniger drei Auflagen, die von den Schweizer Gegnern Gottsched's weidlich ausgebeutet wurden. Der Neuberin sollten diese Vorgänge jedoch ebensowenig, wie Gottsched, zum Vortheil gereichen. Ihre Verhältnisse geriethen ins Stocken, und nachdem sie auch Kohlhardt verloren hatte, welcher wie Molière auf der Bühne (in der Rolle des Königs im Schlaraffenland) starb, löste sie 1743 ihre Truppe auf und zog sich, von dem einzigen Suppig begleitet, mit ihrem Manne nach Oschatz zurück, wie es scheint, in der Hoffnung, für Letzteren eine Anstellung zu erhalten. Auch diese zerschlug sich jedoch, was vielleicht mit dem im nächsten Jahre erfolgenden Tode von König's zusammenhing.

[1] Auf dem Theaterzettel heisst es: der Tadler, als die Nacht, in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln hat eine Blendlaterne und eine Sonne von Flittergolde auf dem Kopfe.

Inzwischen hatten die Königlich sächsischen Hofcomödianten unter Müller, dessen Harlekin Kirsch eine grosse Anziehungskraft ausübte, vom Jahre 1734 an ziemlich regelmässig in Dresden gespielt. Auch sind uns vom Jahre 1738 einige Angaben über diese Spiele erhalten geblieben. Es waren theils Hauptactionen, theils Harlekiniaden, darunter: Die verstellte Narrheit oder Arlequin, ein Postillon wider seinen Willen. — Die von der Liebe überwundene Sittenlehre. — Die lustige Schlüssel- und Taschenzauberei mit Arlequin, einem durch viele Zufälle und lächerliche Begebenheiten krumm und grade gehezten Amanten. — Der durch einen vermeinten Traum zum Trommelschläger gewordene Pantalon und dessen durch Sturmlaufen vorlornes Podagra, mit Arlequin, einer curieusen Köchin, einem Wirth in anderer Leute Hause und einem falschen Werber. — Die asiatische Banise oder der wegen seiner Tyrannei vom Throne gestürzte Chaumigren mit Arlequin, einem lustigen Tabuletkrämer, nebst dessen schönem Galanteriehandel etc. Das Letzte war eine der berühmtesten (oder berüchtigtsten) Haupt- und Staatsactionen.

Damals vermochten sich die einzelnen Truppen noch nicht lange an einem und demselben Orte mit Vortheil zu halten. Daher wir auch in Dresden einem mannichfachen Wechsel derselben begegnen, wovon sich indess nur dürftige Nachrichten erhalten haben. So traten hier 1730 die Hochfürstlichen Sachsen-Weissenfelsischen Comödianten; 1731 der berühmte starke Mann Eckenberg, der auch an den Hof gezogen wurde; 1735 ein Principal Alten; 1739 die weimarischen Hofcomödianten und 1740—50 die Truppen von Döppe, Richter, Hauptmann, Felix Kurz, Carl Friedr. Reibehand und Kirsch auf, welcher Letztere seit 1741 längere Zeit ganz regelmässig Dresden besuchte und bei Hof besonders in Gunst gestanden haben muss, da wir ihn wiederholt zur Mitwirkung bei den Hoffest-

lichkeiten zugezogen sehen.[1] Auch an Kindertheatern fehlte es nicht, ja, 1744 sollen sogar türkische Comödianten (ob sie wohl ächt waren?) gespielt haben, und daneben fehlte es nicht an Marionettenspielern, Seiltänzern und Luftspringern, welche zum Theil wohl auch noch Comödien spielten.

In diesem Jahre liess auch die Noth und die alte Theaterlust die bereits 50jährige Neuberin nicht länger mehr ruhen. Sie ergriff aufs Neue den Dirigentenstab, und, angezogen von dem Glanz ihres Namens, sammelten sich wirklich noch einmal vorzügliche Kräfte ihrer früheren Truppe um sie. Koch, Heidrich, Antusch, Wolfram, Lorenz kehrten zurück. Die als Frau Brückner berühmt gewordene Kleefelder, der in Bedientenrollen, besonders im stummen Spiel, excellirende Bruck, sowie der verständige Schuberth schlossen sich an. Eine langsam erwachende Dichtung, an deren Spitze Elias Schlegel stand, das Holberg'sche Lustspiel, die französischen Rühr-Lustspiele des La Chaussée, Gresset, Destouches, das wieder in die Mode gebrachte Schäferspiel eines Mylius und Rost, welches in Gellert das deutsche bürgerliche Rührstück einleitete, sie alle wurden willkommen von ihr ergriffen. Im Jahre 1747 führte sie auch den jungen Lessing mit seinen Erstlingswerken auf der Bühne ein, welcher von dem Glanz ihrer Truppe und selbst von ihrem eigenen Spiele noch dichterisch angeregt wurde. Und doch sollte dieser Glanz schon im nächsten Jahre wieder erbleichen. Viel trug dazu bei, dass Koch, Heydrich und Lorenz Neubers damals verliessen, um einem Rufe nach Wien zu folgen, dass die Kleefelder

[1] Der hauptsächliche Schauplatz war das alte Gewandhaus, welches sich auf dem Neumarkte zwischen dem Jüdenhof und der Frauengasse befand. In dem grossen Saale des ersten Stockwerks dieses 200 Ellen langen Gebäudes, in welchem bei Jahrmärkten die Tuchmacher feil hielten, spielten besonders die Sächsischen Hofcomödianten. Er soll ca. 1000 Menschen gefasst haben.

sich verheirathete und abging und Suppig ihnen durch den Tod entrissen wurde. Sie erhielten zwar durch Döbbelins und Witthöfts einen Ersatz, aber neue Unfälle traten hinzu. Im Jahre 1749 wurden sie durch Schönemann aus ihrem Theater in Quandt's Hofe verdrängt und ihr ehemaliger Freund Koch bewarb sich in diesem Jahre sogar selbst um das sächische Privileg und wurde hierdurch zu ihrem gefährlichsten Rivalen. Wohl trugen auch noch sie sich mit umfassenderen Plänen. Schon im Jahre 1744 hatte ihnen der König „die Seiten Courtine bei der Mercuris-Bastion“ zur Erbauung eines Comödienhauses angewiesen. Aber obschon sie nicht nur in diesem Jahre, sondern auch 1748 in Dresden spielten, scheinen sie die Sache erst 1749 bei erneuertem Aufenthalte daselbst ernster in Angriff genommen zu haben. Wie aber hätte an die Ausführung solcher Projecte gedacht werden können, da sie nicht einmal ihre Miethe aufzubringen vermochten und Koch schon in einer Eingabe vom 1. Mai d. J. sich darauf berufen konnte, die Neuber'sche Bande „sei in solche schlechten Umstände gekommen, dass sie sich gar nicht mehr auf dem Theater sehen lassen könne“.

Ausser dem italienischen Schauspieler Francesco Gervaldi von Pellerotti (1747) hatte auch noch Joh. Christoph Kirsch (1750) das Prädicat als Hofcomödiant erworben. Koch scheint mit diesem das Abkommen getroffen zu haben, ausschliesslich in Leipzig zu spielen und ihm Dresden dagegen ganz zu überlassen. Bei Kirsch debütirte (nach der Chronologie des deutschen Theaters) im April 1754 in Dresden die nachmalig als Madame Hensel so berühmt gewordene Schauspielerin Friederike Sophie Sparmann (geb. 1738). Ihr Vater war Generalstabsarzt in Dresden. Durch Familienzerwürfnisse früh in traurige Verhältnisse gekommen, hatte sie, um sich aus ihnen zu retten, die schauspielerische Laufbahn ergriffen.

Wenn einerseits die Harlekiniaden noch so wenig von den regelmässigen Stücken hatten verdrängt werden können, dass Koch, um sich in Leipzig zu halten, den kleinen Leppert, den früheren sächsischen Hofnarren, in seine Truppe mit aufnehmen musste, so hatten dieselben andererseits doch auch wieder so an Terrain und Ansehen gewonnen, dass der berühmte Hanswurst Franz Schuch im Jahre 1748 Gottsched ebenfalls seine Dienste antragen konnte, insofern er „Tag und Nacht darauf bedacht sei, seine Schaubühne nach dem jetzigen Geschmack einzurichten".

Schuch, der mit seiner Frau als Colombine und dem Komiker Stenzel im Stegreifspiel ganz unübertrefflich gewesen sein soll, gab im Jahre 1755 auch Vorstellungen in Dresden und zwar nicht nur von Harlekiniaden und Kinderoperetten, sondern auch von regelmässigen Stücken. Er begann mit Molière's Schule der Frauen.

1754 hatte auch Leppert eine eigene Truppe errichtet und spielte, wie es heisst, auf Veranlassung des Kurprinzen und der Kurprinzessin abwechselnd mit der Opern-Gesellschaft Locatelli's im Theater des Grafen Brühl auf dem Walle (dem Gebäude der heutigen Dreyssig'schen Singakademie auf der Terrasse). Die kurprinzlichen Herrschaften hatten jetzt überhaupt mehrfach Antheil am Schauspiele gezeigt. So war am 23. Januar 1751 der Demetrius von Metastasio, welchen die Kurprinzessin aus dem Italienischen ins Französische übersetzt hatte, von der Dresdner Hofgesellschaft zur Aufführung gebracht worden, welcher Vorstellung später noch einige andere: Zaire, l'Impertinent und der Avocat Pathélin folgten. Auch das deutsche Lustspiel wurde zeitweilig als Unterhaltungsmittel hervorgesucht. Auf Wunsch der Kurprinzessin spielten die Königl. Pagen verschiedene Stücke dieser Art, wie: Don Ranudo di Collibradas nach Holberg, die einigen Zänker, das Gespenst mit der Trommel. Auch auf dem Privattheater des Grafen Brühl fanden derartige Vorstellungen statt.

Der merkwürdigste Beleg für diese Antheilnahme aber ist ein Brief des Hofmarschalls O. Th. von Schönberg an Gottsched, welcher Letztere sich schon seit 1747 (von König war seit 1744 todt) dem kurprinzlichen Ehepaar mit Erfolg genähert hatte. Derselbe ist vom 14. Juli datirt und lautet wie folgt:

„Ihro Königl. Hoheiten der Kurprinz und die Kurprinzessin haben sich entschlossen, während der Abwesenheit Ihro Majestät des Königs, sowohl sich selbst als auch dem gemeinen Wesen eine Abwechslung durch Schau-Spiele zu geben, Sie haben daher nicht nur die sogenannte Prager Gesellschaft von Operisten (Locatelli) hierher beruffen, sondern wollen auch hauptsächlich durch Ihre gnädige Unterstützung Denen Deutschen Gelegenheit geben, ihre Geschicklichkeit auf der Schaubühne zu zeigen und zu verbessern. Sie wissen, mein Herr, wie sehr leider der Geschmack unserer deutschen Mutter-Sprache verderbet, und wie viele von unseren Landsleuten sich nicht finden, die wo sie nicht selbige gantz und gar zu unterdrücken vermögend sind, doch selbige so zu verstümmeln suchen, dass es scheint, als ob sie sich schämeten Deutsche gebohren zu seyn. Es ist dannenhero sehr preiss- und lobenswürdig, wenn grosse Herren dem Unrecht, so wir uns hierdurch selbst anzuthun suchen, zuvorkommen, und selbige gegen den grössten Theil unserer lächerlichen Mittbürger in Schutz nehmen und vertheidigen. Dieso so gerechte als gnädige Gesinnung nun von unserer Gnädigsten Herrschaft muntert mich um so mehr auf, mich des Vertrauens würdig zu machen, so Beyderseits Königl. Hoheiten in mich gesetzet, und versäume dannenhero nichts, was an mir ist, alles dasjenige zu erleichtern, was den gewünschten Zweck von Ihro Hoheiten befördern kann, und da ich unter der Aufsicht des Königl. Hofcomödianten Herrn Lepperts eine Gesellschaft von solchen Persohnen gefunden, denen es weder an guthen Willen noch Geschicklichkeit fehlet,

der Weisung von meiner gnädigsten Herrschaft ein Genüge zu leisten, dieselben aber nicht mit solchen Stücken von Lust- und Trauer-Spielen versehen sind, die ihren guthen Absichten beykommen, so haben mir Ihro Königl. Hoheiten befohlen Ihnen zu schreiben und Sie zu ersuchen, dass Sie die Gütigkeit haben und mir sowohl von Ihren Uebersetzungen aus dem Französischen als auch andere Stücke, so Dero Hoheiten vorgelegt zu werden verdienen, zuschicken möchten."

Es hing wohl auch mit diesen Plänen ein Besuch der Frau Gottsched am Dresdner Hofe zusammen, wo sie aufs Freundlichste aufgenommen wurde. Leppert, welcher die Narrenspässe etwas mehr in den Hintergrund geschoben und regelmässige Stücke in sein Repertoire aufgenommen hatte (waren doch selbst Ackermanns in diesem Jahre eine kurze Zeit bei ihm in Warschau), feierte ihre Anwesenheit mit der Darstellung einiger von ihr und ihrem Gatten übersetzten Stücke.[1]

Die hieran von Gottsched geknüpften Hoffnungen sollten aber durch den Krieg unterbrochen werden. Auch würden sie nur ein klägliches Ergebniss geliefert haben. Was hätte wohl noch jetzt sein Einfluss bewirken können, wo seine im hohlen Formalismus erstarrende Einseitigkeit und Hartnäckigkeit schon durch ganz Deutschland verspottet wurde und ein neuer von Shakespeare und den Griechen geweckter Geist sich zu regen begann, welcher Poesie und Darstellungskunst von der akademischen Regel zu der lebendigen Quelle aller Gesetzgebung in der Kunst, zur Natur, zurückführte. Wie anders, wenn man bei so wohlmeinenden Absichten nach Beendigung des Krieges dasjenige ergriffen hätte, was

[1] Unter den Stücken seines damaligen Repertoires zeigen sich: Zaire und Alzire von Voltaire, Der Spieler und Der verliebte Weltweise von Regnard, Die alte Jungfer von Lessing, Der Kranke in der Einbildung und Der Geizige von Molière u. s. w. Die Plätze kosteten 12, 8 und 6 Gr.; der Anfang war 5 Uhr, das Ende 8 Uhr.

dann so nahe lag: die Berufung Lessing's (eines gebornen Sachsen) und Eckhof's an die Spitze einer Bühnenreform und eines neu zu gründenden Hoftheaters.

Wie Gottsched's, so war auch der Neuberin Zeit jetzt vorüber, welche, nachdem sie auch noch als Schauspielerin ihr Glück in Wien vergeblich versucht hatte, 1755 noch einmal mit einer kleinen, wie es scheint elenden Truppe in Dresden erschien und sich mit dieser in der Umgegend herumtrieb. Der 1756 ausbrechende Krieg sollte ihr auch noch diesen kleinen Erwerb entreissen. Sie erhielt jedoch mit ihrem kranken Manne, der bald darauf starb, eine Zufluchtstätte bei dem Königl. Leibarzt Lober in Dresden. Nachdem dessen Haus 1760 eingeäschert worden, flüchtete sie mit einigen Gliedern seiner Familie nach Laubegast, wo sie noch in demselben Jahre ihr vielbewegtes Leben beschloss, um endlich im Grabe die ihr hier versagte Ruhe zu finden. Wie sehr aber auch Gottsched und sie durch neue, grössere Talente jetzt überflügelt worden waren, so hatten sie doch den Grund zu der nun rasch vorschreitenden Entwicklung des deutschen Theaters gelegt.

Während die neue Hamburger Schauspielschule, Ackermann, Eckhof und Schröder an der Spitze, sowie gleichzeitig Lessing mit seiner Sara Sampson und später mit seiner Minna von Barnhelm und seiner Dramaturgie eine neue Epoche des deutschen Dramas ankündigten und eröffneten, verschlossen sich die theils vom französischen, theils vom italienischen Kunstgeschmack beherrschten deutschen Höfe diesen Zeichen der Zeit fast noch ganz. Die Pflege ausländischer Kunst, welche bisher noch eine Nothwendigkeit oder doch eine Wohlthat gewesen war, lief jetzt Gefahr, sich auf nichts Anderes als auf das „car tel est notre plaisir“ berufen zu können.

Zunächst war freilich in Dresden der 1756 ausbrechende Krieg ein Hinderniss für jede neue Unter-

nehmung. Bis zum Jahre 1761 spielte Kirsch regelmässig auf dem kleinen Zwingertheater. In diesem Jahre wurde ihm jedoch das Decret als Hofcomödiant entzogen und auf Moretti, der jetzt eine Gesellschaft deutscher Comödianten engagirt hatte, übertragen, und zwar auf Beschwerden des Letzteren hin, in denen es heisst, dass Kirsch sich in politische Demonstrationen zu Gunsten der Preussen eingelassen, „auch hierüber nicht nur in seinen Comoedien alle Zucht und Ehrbarkeit aus den Augen gesetzt und die schändlichsten und ärgerlichsten Zothen gerissen, sondern auch auf höchst verpönte Art zu Verkuppelungen und Verführung der Jugend Gelegenheit und Anlass gegeben habe".

Trotz dieser sittlichen Anwändlungen soll auch Moretti, wie es in einem Berichte über ihn aus dem Jahre 1763 (in der Chronologie des deutschen Theaters) heisst, neben Schauspielen, Pantomimen und Intermezzi, ungesittete Burlesken gespielt haben. Seine Intermezzi, in denen ein Herr Burgioni und eine Signora Rosa sangen, werden am meisten gelobt. Sonst werden noch Bergèr als Harlekin, Merschy als Pierrot und besonders Köppe und Loewe im Schauspiel gerühmt. Das Uebrige wurde als elend bezeichnet. Am meisten scheint er noch auf die Garderobe gehalten zu haben. Auch eine französische Schauspielergesellschaft spielte 1762 nach der Rückkehr des Königs im Zwinger. Der gesammte Hof wohnte der ersten Vorstellung bei, mit Ausnahme des Königs, der seiner Abneigung gegen alles Französische auch hier treu bleiben wollte.

Die ersten Massnahmen, welche der plötzliche Tod Friedrich August II. (6. October 1763) zur Folge hatte, wiesen zwar auf eine Verbesserung auf allen Gebieten, nur nicht auf dem des vaterländischen Dramas hin. Die Italiener wurden wohl sämmtlich entlassen; aber die Bildung eines französischen Schauspiels stellte eine erneute Begünstigung des französischen Dramas in Aussicht.

Friedrich Christian's Regierung war aber zu kurz, um seine letzten Absichten nach dieser einzigen Massregel beurtheilen zu können, und seine Absichten waren im Allgemeinen so wohlwollende, dass man auch noch hier nur Gutes zu erwarten berechtigt war.

---

## Die italienische Oper unter den subventionirten Theaterunternehmern Bustelli und den beiden Bertoldi.

**Veränderungen in der Kapelle. — Ernennung Naumann's zum Kirchencomponisten. — Engagement einer italienischen Operngesellschaft unter Bustelli. — Elisabeth Schmehling. — Urtheile über Bustelli's Gesellschaft. — Sein Repertoire. — Engagement der italienischen Operngesellschaft unter Bertoldi. — Zusammensetzung und Veränderungen derselben. — Veränderungen in der Kapelle. — Naumann, Oberkapellmeister. — Schuster und Seydelmann, Kapellmeister. — Urtheil über die Kapelle. — Verluste und neue Erwerbungen derselben. — Ferdinand Paër und seine Gattin. — Sassaroli. — Charlotte Häser. — Francesco Morlacchi. — Leistungen und Repertoire der Bertoldi'schen Gesellschaft.**

Der Regierungsantritt Friedrich Christian's (geb. am 5. Sept. 1722) bezeichnet einen völligen Bruch mit der Vergangenheit. Nicht mehr das blosse persönliche Belieben und Wohlbehagen, sondern die Wiederherstellung des tief geschädigten Staatswohls wurde das Ziel und Princip der neuen Regierung. Brühl trat zurück. Das geheime Cabinet wurde aufgelöst. Die innere Verwaltung zweckmässig zu ordnen, dem zerrütteten Staatshaushalte wieder aufzuhelfen, stellte sich als nächste und wichtigste Aufgabe dar. Wie hätten da wohl in den wenigen Monaten, welche dem neuen Fürsten zur Ausführung seiner Pläne vergönnt waren, auf dem Gebiete der Künste schon durchgreifendere Reformen erwartet werden dürfen?

In Angriff genommen wurden sie gleichwohl. Nur in Bezug auf die bildenden Künste aber, deren innigen Zusammenhang mit der Entwicklung der Gewerbe man zu ahnen begann, verhielten sie sich sofort völlig positiv. (Die Maler-Akademie in Dresden wurde zu einer Akademie der bildenden Künste erweitert und auch für Leipzig etwas Aehnliches in Aussicht genommen.) Auf dem Gebiete der theatralischen Künste, die man nun einmal fast nur als eine Sache des Vergnügens zu betrachten gewöhnt war, sollten sie dagegen zunächst von einem nur negativen Charakter sein. Es wurde eben nichts weniger als Alles entlassen, was nicht unbedingt zum Kirchendienst nothwendig war. Dass es hierbei gewiss nicht verbleiben sollte, würde von einem so kunstliebenden Fürsten, dem eine Gattin zur Seite stand, die mit den Künsten innigst vertraut war, selbst dann nicht zu erwarten gewesen sein, wenn er auch innerhalb der kurzen Frist, die ihm hierzu beschieden war, keinen Schritt nach dieser Richtung gethan hätte. Allerdings war dieser erste Schritt — die Anordnung zur Bildung eines neuen französischen Schauspiels — für die Entwicklung des nationalen Dramas nicht eben ermuthigend. Doch wenn Friedrich Christian, nach dem Vorurtheile und dem Geschmacke fast aller deutschen Fürsten seiner Zeit, französische und italienische Kunst und Bildung ohne Zweifel bevorzugte, so würde er gleichwohl dem deutschen Schauspiele die Theilnahme, die er demselben schon früher bewies, jetzt um so weniger entzogen haben. Der plötzlich über diesen wohlmeinenden und zu so schönen Hoffnungen berechtigenden Fürsten hereinbrechende Tod sollte aber solchen, wie so vielen anderen Plänen desselben ein vorzeitiges Ziel setzen.

Der für seinen noch minderjährigen ältesten Sohn, Friedrich August III., die Regierung ergreifende Oheim desselben, Prinz Xaver, war wohl im Ganzen gesonnen, die Bestrebungen und Absichten seines verstorbenen

Bruders aufzunehmen und fortzuführen. Soweit dies die theatralischen Künste betraf, geschah es jedoch, wie es scheint, ganz unter dem Einflusse seiner Schwägerin, der verwittweten Kurfürstin Maria Antonia. Ich verweise in dieser Beziehung nur auf das Rescript (vom 9. Jan. 1764), welches die Stellung des Directeur des plaisirs regelte, in welcher F. A. von König mit einem Gehalte von 1600 Thlr. verblieb. Derselbe sollte hiernach in allen wichtigen Fällen Vortrag zu erstatten haben und nichts ohne Genehmigung des Administrators oder der verwittweten Kurfürstin beschliessen dürfen.

Nur wenige Tage früher war auch der Etat der Kapelle festgesetzt und auf 25,102 Thlr. für 63 Personen herabgemindert worden.[1]

[1] Folgendes ist nach Fürstenau (Beiträge zur Geschichte der K. S. musikalischen Kapelle) das Mitgliederverzeichniss dieses Jahres:

| | | |
|---|---|---|
| Capellmeister vacat | Thlr. | 1000 |
| Adam Schürer, Kirchencomponist | „ | 700 |
| Salvator Pacifico, Sopranist | „ | 800 |
| Nicolaus Spindler, do. | „ | 800 |
| Domenico Annibali, do. | „ | 1200 |
| Giuseppe Perini, do. | „ | 500 |
| Angelo Amorevoli, Altist | „ | 1000 |
| Ludovicus Cornelius, do. | „ | 600 |
| Franz Ignaz Seydelmann, Altist | „ | 292 |
| Joh. David Bahn, Bassist | „ | 500 |
| Joseph Schuster, do. | „ | 800 |
| Joseph Brandler, do. | „ | 300 |
| Gabriel Joseph Führig, Bassist | „ | 120 |
| Johann Ernst Tittel, do. | „ | 120 |
| Carl Mathäus Lehneist, Concertmeister | „ | 1000 |
| Lorenzo Carazzi, Violinist | „ | 600 |
| August Uhlich, do. | „ | 500 |
| Joh. Georg Fickler, do. | „ | 400 |
| Franz Zich, do. | „ | 400 |
| François de Francini, Violinist | „ | 400 |
| Franz Nicolaus Hunt, do. | „ | 400 |
| Johann Georg Neruda, do. | „ | 300 |
| Latus | Thlr. | 11,732 |

Einem schon lange gehegten Plane zu Folge traf Herr von König die Einrichtung, bei einzelnen Instrumenten Supernumerare anzustellen, um sich auf diese Weise geschickte und billige Ersatzmänner heranzubilden.

| | | |
|---|---|---|
| Transport | Thlr. | 11,732 |
| Felice Picinetti, Violinist . . . . . . . | „ | 300 |
| Franz Fiedler, do. . . . . . . . | „ | 300 |
| Joh. Baptiste Hunt jun., Violinist . . . | „ | 300 |
| Joh. Eiselt, do. . . . . | „ | 300 |
| Joseph Tietze, do. . . . . | „ | 120 |
| Friedr. Gottlieb Haller, do. . . . . | „ | 120 |
| Simon Uhlig jun., do. . . . . | „ | 120 |
| Anton Lehneist jun., do. . . . . | „ | 120 |
| Ludwig Neruda jun., do. . . . . | „ | 120 |
| Franz Joh. Götzel, Flötist . . . . . . | „ | 600 |
| Ant. François Derable, Flötist . . . . | „ | 400 |
| Joh. Adam Schmidt, do. . . . . | „ | 300 |
| Antonio Besozzi, Oboist . . . . . . . | „ | 600 |
| Carlo Besozzi jun., do. . . . . . . . | „ | 500 |
| Joh. Christian Fischer, Oboist . . . . . | „ | 400 |
| Joh. Franz Zinke, do. . . . . . | „ | 300 |
| Christ. Franz Mattstädt, Fagottist . . . | „ | 400 |
| C. Christ. Ritter, do. . . . | „ | 300 |
| Franz Christlieb, do. . . . | „ | 300 |
| Joh. Gabriel Zeisig, do. . . . | „ | 250 |
| Carl Haudeck, Waldhornist . . . . . . | „ | 400 |
| Ant. Joseph Hempel, Waldhornist . . . | „ | 300 |
| Joh. Adam, Balletcompositeur, Bratschist | „ | 400 |
| Joh. Huber, Bratschist . . . . . . . | „ | 300 |
| Joh. Gottfried Stöhr, Bratschist . . . . | „ | 300 |
| Joh. David Lange, do. . . . . | „ | 250 |
| Joh. Zycha, Violoncellist . . . . . . . | „ | 500 |
| Joh. Franz Hoffmann, Violoncellist . . . | „ | 400 |
| Ant. Felice Picinetti, do. . . . | „ | 300 |
| Joh. Georg Knechtel, do. . . . | „ | 250 |
| Friedr. Joh. Zicha jun., do. . . . | „ | 120 |
| Joh. Kaspar Horn, Contrabassist . . . | „ | 500 |
| Georg Christ. Balch, do. . . . | „ | 350 |
| Anton Dietrich, do. . . . | „ | 300 |
| Joh. Adolph Weiss, Lautenist . . . . . | „ | 390 |
| Latus | Thlr. | 22,942 |

Dieselben mussten den Dienst theils umsonst verrichten, theils wurden sie dienstweise bezahlt, theils endlich bezogen sie einen jährlichen Gehalt von 120—200 Thlr.

Da durch Hasse's Verabschiedung die Kapellmeisterstelle unbesetzt war und die ganze Directionslast auf Schürer lag, der trotz der Einschränkung des Dienstes sie nicht bewältigen konnte, so musste an eine neue Besetzung derselben gedacht werden. Die Wahl fiel auf einen jungen Mann, der später die Zierde der Kapelle werden sollte, auf Joh. Gottlieb Naumann (geb. 1741 in Blasewitz bei Dresden). Trotz seiner Armuth und gegen den Willen der Mutter hatte sein Vater ihn die Kreuzschule besuchen und ihm von dem trefflichen Cantor Homilius Clavierunterricht ertheilen lassen. Dies und die Eindrücke, die er von den Musikaufführungen in der katholischen Kirche empfing, welche er niemals versäumte, hatten die ihm von der Natur gegebenen musikalischen Anlagen frühzeitig geweckt und entwickelt. Der Zufall machte ihn später mit einem in Dresden lebenden schwedischen Musiker, Weeström, bekannt, welcher, das Talent des Knaben erkennend, diesem den Vorschlag machte, ihn auf einer Reise nach Italien zu begleiten. Freilich verband er damit heimlich den Zweck, sich der Dienste des armen Burschen zugleich zu versichern, womit er in der Folge den schnödesten Missbrauch trieb. Das Leben erwies sich hierdurch für Naumann als eine harte Schule. Allein er hatte andererseits wieder das Glück, in Italien die Theilnahme zweier Männer zu gewinnen, welche ihn

| | | |
|---|---|---|
| Transport | Thlr. | 22,942 |
| Peter August, Organist . . . . . . . . | „ | 700 |
| Christ. Gottlieb Bindos, Organist . . . . | „ | 700 |
| Joh. Daniel Silbermann, Orgelbauer . . | „ | 400 |
| Joh. Gottfr. Gräbner, Clavierstimmer . . | „ | 135 |
| Joh. Heinr. Gräbner, do. . . | „ | 75 |
| Joh. Gottlob Werner, Kapelldiener. . . | „ | 150 |
| | Sa. | 25,102 |

in seinen Studien und seiner Laufbahn ausserordentlich fördern sollten: die Theilnahme Tartini's und des Paters Marini. — Der Erfolg einer Oper, welche er nach Verlauf einiger Jahre für das Theater S. Samuele in Venedig geschrieben, brachte ihn auf den Gedanken, eine seiner Compositionen nach Hause zu schicken, damit seine Mutter sie der Kurfürstin Maria Antonia überreichen sollte, welche, obschon über diese von einer simplen Bäuerin kommende Zumuthung einigermassen befremdet, doch in huldvollster Weise darauf einging, die Arbeit zu prüfen. Mehr noch wurde sie freilich durch letztere selbst überrascht, so dass sie anfangs einen Betrug dahinter vermuthete. Die eingezogenen Erkundigungen ergaben freilich das Gegentheil und hatten die Berufung des glücklichen Naumann nach Dresden zur Folge, wo er nach einer vortrefflich gelungenen Prüfung eine Anstellung in der Kapelle als Kirchencomponist neben Schürer erhielt. Maria Antonia liess es hierbei nicht bewenden. Bereits im folgenden Jahre (1765) wurde Naumann aufs Neue zu weiterer Ausbildung nach Italien geschickt und der Bassist Joseph Schuster und der Altist Seydelmann,[1] welche ihm beigegeben wurden, zugleich seiner Leitung anvertraut. Auch sie zeichneten sich später durch ihre Compositionen aus und erhielten 1772 ebenfalls Anstellungen als Kirchencomponisten in der kurfürstlich sächsischen Kapelle.

Inzwischen war zur Unterstützung Schürer's der Salzburger Kapellmeister Domenico Fischietti, geb. 1729 in Neapel, mit 600 Thlr. angestellt worden. Es ist derselbe, von welchem die Bustelli'sche Gesellschaft, mit der er nach Dresden kam, im Jahre 1766 und 1768 zwei Opern gab. Die Wahl war jedoch keine glückliche, so dass er, nach Schuster's und Seydelmann's Anstellung, 1772 seine Entlassung wieder erhielt.

[1] Beide waren 1748 geboren und Söhne kurfürstlich sächsicher Kapellisten.



Die noch von Christian Friedrich angeordnete Bildung eines französischen Schauspiels war (1764) gleichfalls zur Ausführung gekommen. Obschon der Administrator die Vorliebe seiner Schwägerin für französische und italienische Kunst theilte, brachte er ihr doch das Engagement auch einer deutschen Schauspielergesellschaft in Vorschlag. Beide Gesellschaften, auf die ich an anderer Stelle zurückkomme, führten aber gleichzeitig Singspiele und Operetten, freilich in, wie es scheint, sehr unzulänglicher Weise auf, was die Bildung eines eigenen Ballets zur Folge hatte, dessen Etat auf 7680 Thlr. jährlich veranschlagt war. An all diesen Vorstellungen blieb die Kapelle aber unbetheiligt. Die Hautboisten des Cadettencorps uud der Leib- und Schweizergarde, sowie die Hof- und Jagdpfeifer wurden dafür in Anspruch genommen.

Wie wenig diese Gesellschaften fähig waren, die Erinnerungen an die frühere italienische Oper vergessen zu machen, ergiebt sich allein aus der Thatsache, dass die französischen Schauspieler eines Musikers bedurften, der ihnen die Partien erst einigermassen einzustudiren hatte. Auch sprach der deutsche Director in einem Briefe an Herrn von König selbst die Befürchtung aus, seine Sänger würden dem Hof freilich nicht gut genug sein, daher er die Aufführung von Operetten und Singspielen dem Ermessen des Herrn Directeur des plaisirs überlasse. In der That hatten immer nur wenige dieser Schauspieler hierzu die genügende musikalische Bildung oder selbst nur die genügenden Stimmmittel.

Die in Bezug auf musikalische Genüsse so sehr verwöhnte Gesellschaft des Dresdner Hofes musste sich unter diesen Umständen freilich nach der italienischen Oper wieder zurücksehnen. Vielleicht, dass eine Neubildung derselben gleich anfangs beabsichtigt und nur aus finanziellen Gründen vertagt worden war. Schon seit März 1765 stand man jedoch wieder mit dem Impresario einer italienischen Opera buffa-Gesellschaft, mit Giuseppe

Bustelli in Prag, in Unterhandlung, welcher denn auch, und zwar zunächst auf die Zeit vom September 1765 bis Ostern 1766, engagirt wurde. Man gewährte ihm eine Subvention von 100 Thlr. für jede Vorstellung, sowie die Benutzung der kurfürstlichen Kapelle, der Decorationen, der Costüme und des Theaters, wogegen sich Bustelli verpflichtete, seine aus 5 Sängern und 3 Sängerinen bestehende Gesellschaft für eigene Rechnung zu unterhalten, auch allen übrigen Aufwand zu bestreiten, mit Ausnahme der Zeiten im Advent und zu Ostern wöchentlich drei Vorstellungen zu geben und eine bestimmte Anzahl von Logen und Plätzen zur freien Verfügung des Hofs zu halten.

Bustelli's Gesellschaft bestand damals aus Anna Zannini, Angiola Masi Tibaldi, Antonia Paradini, Michele Patrassi, genannt Gibelli, aus Rom (Sopranist), Domenico Guardasoni aus Modena (Tenorist), Giacomo Tibaldi (Bassist), Pasquale Bondini aus Rom (Buffo), zu denen 1766 noch Lucia und Clementina Moreschi aus Rom, sowie der Tenorist Giovanni d'Alpini hinzutraten.[1] Als Operncomponisten brachte Bustelli jenen Domenico Fischietti mit, welcher, wie schon erwähnt, 1766 in die kurfürstliche Kapelle trat.

Als Chor wurden, wie bei der früheren kurfürstlichen und königl. Oper, die Sänger der Kreuzschule benutzt, die damals unter dem schon erwähnten Cantor Homilius standen. In früherer Zeit mag derselbe nur ziemlich schwach besetzt worden sein, obwohl man auch die Kapellknaben dazu mit verwenden konnte. Später scheint er nicht selten aus über 20, ja 30 Schülern bestanden zu haben. Doch wurde derselbe noch immer von einzelnen Sängern der Oper verstärkt. Die Schüler erhielten sowohl unter Bustelli, wie unter den beiden Ber-

[1] In Textbüchern aus dem Jahre 1767 finde ich auch noch Anna Bresciana und Vicenzo Moratti (in kleineren Rollen) und 1768 Teresa Zaccarina genannt.

toldi je 6 Gr. für eine Recitativprobe, je 12 Gr. für eine Orchesterprobe, je 18 Gr. für eine Aufführung. Der jährliche Aufwand dafür betrug bei Bertoldi zwischen 250 nnd 500 Thlr.

Der Contract mit Bustelli wurde nach Ablauf von Jahr zu Jahr bis 1769 erneuert. Von hier ab trat ein dreijähriger Contract mit veränderten Bedingungen ein. Bustelli empfing eine jährliche Subvention von 11,000 Thlr. und die übrigen früheren Begünstigungen, wofür er jedoch ausser den bisherigen Leistungen, die Mitglieder seiner Truppe bei Tafelmusiken und Hofconcerten mit zur Verfügung zu stellen, auch zwei seiner Sänger bei den gottesdienstlichen Aufführungen mitwirken zu lassen hatte.

Anfänglich spielte das französische und deutsche Schauspiel alternirend im kleinen (Moretti'schen) Theater. Damit nun aber die italienische Oper darin Platz gewinnen konnte, musste man sich zur Aufgabe des einen oder andern entschliessen, und die Wahl fiel nicht schwer. Schon nach Ablauf des ersten Contractjahres (16. Juni 1765) wurde das deutsche Schauspiel wieder ganz aufgegeben.

Das letzte Regierungsjahr des Administrators Prinzen Xaver (1767) ist für die Geschichte des Theaters durch das erste Auftreten der später als Sgra. Mara so berühmt gewordenen Sängerin Elisabeth Schmehling (geb. 1749 in Cassel) bemerkenswerth. Die Tochter eines armen Musikers, hatte sie das Unglück, ihre Mutter sehr früh zu verlieren und hierdurch aller und jeder Pflege beraubt zu werden, da ihr Vater, im Gedränge der Noth und der Arbeit des Lebens, sie völlig verkümmern liess, so dass sie in einen ganz elenden, rhachitischen Zustand verfiel. Der ihr angeborene musikalische Sinn war aber so gross, dass sie nichtsdestoweniger in ihrem 5. Jahre, auf dem Wege heimlicher Versuche, die Tonleitern ganz richtig auf der Geige zu spielen erlernte. Der Vater, welcher

sie eines Tags dabei überraschte, war im höchsten Grade erstaunt. Doch erregte der Fall auch allgemeineres Aufsehen und zog ihr die Theilnahme und Unterstützung von Kunstfreunden zu, welche sie ihrer jämmerlichen Lage entrissen, zur Wiederherstellung ihrer Gesundheit beitrugen und ihren Vater in den Stand setzten, Kunstreisen mit ihr zu machen. Auf diese Weise kam sie nach London, wo man auch noch an ihr die schöne Stimme entdeckte und sie von dem berühmten Sänger Paradisi ausbilden liess. Doch musste dieser Unterricht bald unterbrochen werden. Sie kehrte nach Deutschland zurück und setzte hier ihre Studien in der von J. Adam Hiller in Leipzig errichteten Gesangschule fort, in welcher sie 5 Jahre (bis 1771) verblieb. Inzwischen sollte sie aber schon 1767 in Dresden einen Versuch als dramatische Sängerin machen. Sie trat in der Titelrolle der uns schon bekannten Oper „Talestri“ von der Kurfürstin-Wittwe Maria Antonia, die sie in ihre Gunst genommen hatte und ihr diese Rolle selbst einstudirt haben soll, zum ersten Mal auf. Die Vorstellung fand am 3. December im kurfürstlichen Theater statt. Die Billets dazu waren durch das Hofmarschallamt vertheilt worden. Sie selbst aber erhielt das für jene Zeit ansehnliche Honorar von 287 Thlr. 12 Gr.

In welchem geringen Ansehen damals an deutschen Höfen der deutsche Gesang noch stand, geht daraus hervor, dass diese so grosses Aufsehen erregende Sängerin später doch nur mit Mühe das hier dagegen bestehende Misstrauen zu überwinden vermochte. Man erzählt, dass Friedrich der Grosse, dem sie als erste Sängerin vorgeschlagen worden war, unwillig entgegnet habe: „Lieber möchte ich mir ja von einem Pferde eine Arie vorwiehern lassen, als eine Deutsche in meiner Oper zur Primadonna haben.“ Sie gab es ihm aber in diesem Falle zurück. Denn als sie es doch endlich erreicht hatte, vor dem grossen Könige zur Probe singen zu dürfen, und er

anfangs nur widerwillig, dann aber, hingerissen von ihrem Vortrage, sie mit einem Brava nach dem andern belohnte, begann sie plötzlich bei einem Adagio mit erzwungener Rauhheit und ohne allen seelischen Ausdruck zu singen, so dass der König, hierdurch irre gemacht, sich unwillig von ihr abwendete. Die Sängerin ergriff diesen Moment, um ebenfalls abzubrechen, und sagte: „Verzeihen Ew. Majestät — es war mir etwas in den Hals gekommen. Ich glaube wahrhaftig, es kann kaum besser geklungen haben, als ob ein Pferd wieherte. Haben aber Ew. Majestät nur die Gnade, mir ein Da capo zu erlauben“ — und ohne die Genehmigung hierzu abzuwarten, wiederholte sie auch schon die Stelle mit dem bezauberndsten Ausdruck und der makellosesten Reinheit des Tons. „Höre Sie mal,“ sagte Friedrich der Grosse, nachdem sie aufgestanden war und sich lächelnd vor ihm verbeugt hatte, „Sie kann wirklich singen. Will Sie in Berlin bleiben, so kann Sie bei meiner Oper angestellt werden.“

Im Jahre 1768 übernahm Friedrich August III. selbst die Regierung. Da sich der Etat der theatralischen Lustbarkeiten und der Kapelle wieder auf 59,123 Thlr. gehoben hatte, so beschloss er, das französische Schauspiel und das Ballet zu entlassen. Die Ansprüche auf Pensionen wurden hierbei ausnahmlos berücksichtigt und wie es scheint abgelöst, da die Abwicklung dieser ganzen Angelegenheit, nach Fürstenau, 33,038 Thlr. in Anspruch genommen haben soll. Es waren vielleicht noch andere Rücksichten, als solche der Sparsamkeit, welche den Kurfürsten zu diesen Entlassungen bestimmten, wie es wohl auch schon andere gewesen sein mögen, welche den Prinzen Xaver und jetzt wieder Friedrich August III. veranlassten, von der Bildung einer eigenen Oper abzusehen und sich der Form der subventionirten Theatergesellschaften zu bedienen. Denn theils mochte sich das Bedürfniss regelmässiger und dabei eine ge-

nügende Abwechselung bietender Vorstellungen eingestellt, theils aber auch die Einsicht aufgedrängt haben, dass die Pflege und der Genuss der Kunst nicht bloss als eine Prärogative der Höfe aufzufassen, sondern zu einem Mittelpunkte, zu einer Quelle des geistigen Lebens, wenn auch nicht der ganzen Nation, so doch wenigstens der Residenz ihrer Fürsten zu machen sei. Doch waren solche Pläne jetzt, wo man überall Ersparungen beabsichtigte, nur durchzuführen, wenn man die theatralischen Vorstellungen nicht bloss für Jedermann zugänglich machte, sondern auch Jeden als Zahler seines Vergnügens dabei mit heranzog. Ein Hofinstitut, zu dem man bisher immer nur Einladungen erlassen oder doch freien Zutritt gestattet hatte, zu einer Art von erwerblichen Unternehmen zu machen, mochte jedoch andererseits in einem zu schroffen Gegensatze zu dem damaligen Begriffe der Hofetiquette stehen. Da boten die subventionirten Theaterunternehmungen, deren man sich ja schon früher unter Strungk, Locatelli, Moretti u. A., wenn auch immer nur nebenher, bedient hatte, den willkommenen Ausweg dar. Wenigstens haben sie sicher der Form, in der jetzt die theatralischen Künste für längere Zeit am kurfürstlichen Hofe zu Dresden gepflegt werden sollten, zum Vorbilde, sowie zum Ausgangspunkte gedient. Und trotz aller Einseitigkeit, mit der es geschah, gewann auch hierdurch das Kunstbedürfniss und das geistige Leben der Hauptstadt gegen früher nicht wenig. Zum ersten Male genoss man den Vortheil eines stehenden, regelmässigen und öffentlichen Theaters mit reicherem, wechselnden Repertoire, auf welches das Urtheil des Publicums einen, wenn auch noch so schwachen, Einfluss auszuüben vermochte. Und andererseits durfte auch wieder der Hof bei dieser Einrichtung sowohl das geistige, wie das materielle Interesse, welches er an dem Bestande und der Entwicklung des Theaters nahm, für hinreichend gesichert halten, theils durch den Einfluss, den er sich auf das Repertoire und das En-

gagement der Darsteller vorbehielt, theils durch das Interesse, welches der Impresario selbst an der Prosperität seines Unternehmens nehmen musste und welches ihn einerseits zu einer geordneten, zweckmässigen Verwaltung, andererseits zu einer möglichst guten Besetzung und Ausführung der zu gebenden Stücke aufforderte.

Freilich, wie sehr man auch immer mit dieser Einrichtung die Entwicklung der theatralischen Künste und die Verbreitung ihrer Wirkungen zu fördern gedacht haben mag, so lag doch die Gefahr nahe, dass der Impresario sein wahres Interesse nicht richtig beurtheilen, oder dass man auch selbst das Interesse der Kunst mit dem Interesse des eigenen und vielleicht ganz einseitigen Geschmacks verwechseln konnte. Und gleichwohl hatte man jetzt, wo man das Theater zu einer öffentlichen Angelegenheit machte und die Theilnehmer als Zahler ihres Vergnügens heranzog, wenn nicht ausschliesslich, so doch vor Allem auf jenes Interesse mit Rücksicht zu nehmen.

Friedrich August III., der sich in einer fast 60jährigen Regierung den ehrenden Beinamen des Gerechten erwarb, zeichnete sich schon als 18jähriger Jüngling durch diese Tugend, sowie durch weise Mässigkeit aus. In dem Bestreben, sich selbst immer treu zu bleiben, sich selbst nach keiner Seite hin einen Uebergriff zu gestatten, lag wohl hauptsächlich der Grund, dass er den Weg der Reform nur mit grosser Vorsicht betrat und alles sich ankündigende Neue mit einem gewissen Misstrauen betrachtete, sei es, dass er darin dem Mangel an Pietät gegen das durch sein Alter Ehrwürdige und Bewährte, sei es, dass er darin dem Hange einer aus einem unzufriedenen Gemüthe entspringenden Neuerungssucht zu begegnen fürchtete.

Wie jetzt fast alle Prinzen des kurfürstlich sächsischen Hauses hatte auch Friedrich August eine sorgfältige musikalische Bildung genossen. Der Organist Peter August wird als sein erster Lehrer genannt, und

später wurde von ihm sogar die theoretische Seite der Musik betrieben. Gerade sie sollte es sein, welche ihm bis fast unmittelbar zu seinem Tode zur Lieblingsbeschäftigung in den Stunden der Musse wurde. Besonders waren es Partituren von Kirchenmusiken, die er mit Eifer studirte und spielte. In früheren Tagen versuchte er sich wohl auch in der Composition. Ein von ihm componirtes „Salve Maria" wurde bei seiner Bestattung und Beisetzung aufgeführt. In der Oper, welche er liebte, war er freilich ganz einseitig von dem am sächsischen Hofe herrschend gewordenen italienischen Geschmacke beeinflusst. Wie er jedoch alles Uebermass, daher auch die Darstellung des Leidenschaftlichen mied, war es vorzugsweise die Opera buffa, wie später im recitirenden Drama das Lustspiel und das bürgerliche Schauspiel, welche ihn anzogen. Obschon er im Winter das Theater ganz regelmässig besuchte, hinderte ihn doch besonders in späterer Zeit sein Gerechtigkeitssinn, das Trauerspiel ganz von der Bühne auszuschliessen, wie er auch trotz seiner Vorliebe für die italienische Musik der deutschen Oper, wennschon erst spät und zögernd, weil er an ihre Berechtigung neben der italienischen lange nicht glauben mochte, hier eine Stätte bereiten liess. — Früher waren Cimarosa und Paër seine Lieblingscomponisten, später schloss sich ihnen Morlacchi noch an. — Die Freitags- und Sonntagsvorstellungen, welche inzwischen nicht mehr beanstandet worden waren, wurden von ihm wieder abgeschafft, und nur die letzteren, und auch diese erst 1815, sind unter ihm wieder hergestellt worden.

Das Interesse für Musik und Theater zeichnete aber nicht nur ihn, sondern die ganze kurfürstliche Familie aus, besonders wie wir schon wissen die Kurfürstin Mutter, von der er jedoch, trotz der ihr gezollten Ehrfurcht und so gern er ihren Wünschen überall Rechnung trug, keinen eigenmächtigen Eingriff duldete.

Im Jahre 1769 wurde die Vermählung des Kurfürsten mit der Prinzessin Marie Amalie Auguste von Zweibrücken unter anderen Festlichkeiten auch mit einer überaus glänzenden Vorstellung im grossen Opernhause gefeiert. Seit dem Tode Friedrich August II. war es noch nicht wieder benutzt worden. Der damals noch in Italien weilende Naumann wurde mit der Composition dieser Oper betraut, zu der man Metastasio's „Titus" gewählt hatte. Naumann, der Ende September 1768 zurückberufen worden war, soll diese Oper, die unter dem Titel „La clemenza di Tito" (am 1. Februar) zur Aufführung kam, in nur drei Wochen componirt und deshalb seine Kaffeeoper genannt haben. (?) Fürstenau glaubt das erste bezweifeln zu sollen, besonders weil er eine viel längere Zeit dazu übrig hatte. Die Bescheidenheit, welche Naumann sonst überall auszeichnet, lässt aber wenigstens nicht zu, dass er sich dessen dann selber berühmt hätte. — Der Aufwand, mit welchem man diese Oper in Scene setzte, soll sich auf 48,760 Thlr. belaufen haben. Sie errang grossen Beifall. Die vierte, am 22. März 1769 stattfindende Wiederholung derselben war zugleich die letzte Opernvorstellung im grossen Opernhause.[1]

1770 hatte das Contractverhältniss mit Bustelli eine Abänderung erfahren. Bustelli verpflichtete sich in Folge derselben, gegen eine Subvention von 14,000 Thlr. jährlich und die ihm schon früher eingeräumten Vergünstigungen, die Opera buffa auf weitere 6 Jahre für eigene Rechnung bei halbjährlicher Kündigung zu übernehmen. Der Hof erhielt 18 Logen zu seiner ausschliesslichen Benutzung; das Sängerpersonal, welches jetzt auf 10 Mitglieder zu

[1] Dasselbe wurde 1782 in einen Redoutensaal verwandelt, welcher durch 50 zwölfarmige Kronleuchter mit 4000 Lichtern erhellt werden konnte. Der erste der grossartigen Redoutenbälle, welche hier stattfanden, wurde 1791 bei Gelegenheit der Pillnitzer Conferenz abgehalten. Das Hofmarschallamt vertheilte dazu an 10,000 Billets.

erhöhen war, musste sowohl bei Kirchen- und Tafelmusiken, wie in den Hofconcerten mitwirken. 1775 ward noch ausserdem unter Moretti ein Ballet errichtet, welches aus 10 Knaben und 10 Mädchen zusammengesetzt war. — Auch 1776 wurde jener Contract wieder auf neue 6 Jahre verlängert und die Subvention auf 25,000 Thaler erhöht, der 1778 ausbrechende baiersche Erbfolgekrieg bestimmte jedoch den Dresdner Hof, von seinem Kündigungsrechte Gebrauch zu machen. Bustelli, der 1776 nach Italien gegangen war, wo er 1781 auch starb, hatte inzwischen die Direction seiner Gesellschaft sowohl in Dresden, wie in Prag, wo er ebenfalls immer noch spielte, auf seinen Buffo, Pasquale Bondini, übertragen. Auch Guardasoni hatte schon 1777 sein Dresdner Engagement aufgegeben und war als Regisseur zu der Prager Gesellschaft übergegangen.

Da die Italiener zum Dirigenten eines fertigen Clavierspielers bedurften, Fischietti und Schürer sich hierzu aber nicht vollkommen befähigt zeigten, so war bis zu Schuster's und Seydelmann's Anstellung als Kirchencomponisten fast die ganze Last des Theaterdienstes auf Naumann gefallen, dessen Gehalt mit diesen Leistungen in keinem Verhältnisse stand. Er hatte daher um Zulage und um Urlaub gebeten, damit er sich in Italien etwas erwerben könnte, was zur endlichen Erhöhung seines Gehaltes auf 600 Thlr. führte. Auch erhielt er nach der Anstellung Schuster's und Seydelmann's den erbetenen Urlaub, zunächst auf ein Jahr, dann auf noch weitere 6 Monate. Er benutzte denselben zur Composition mehrerer Opern, welche ihm grosse Ehre brachten. Eine Berufung nach Berlin, welche ihm eine Kapellmeisterstelle mit 2000 Thlr. jährlicher Einkünfte zusicherte, glaubte er trotz seiner noch immer sehr niedrig dotirten Stellung aus Dankbarkeit gegen seinen Landesherrn ablehnen zu sollen. So geheim er dieses auch hielt, war es gleichwohl zur Sprache gekommen und hatte nun endlich seine Ernennung zum

Kapellmeister (welcher Posten seit Fischietti nicht wieder besetzt worden war) mit 1200 Thlr. Gehalt zur Folge, was auch eine Erhöhung der Gehalte Schuster's und Seydelmann's auf je 600 Thlr. jährlich nach sich zog.

Ueber die Wandlungen und Leistungen der Bustellischen Gesellschaft von 1765—78 haben sich bis jetzt nur wenige Mittheilungen auffinden lassen. Während die fortgesetzten Erhöhungen der kurfürstlichen Subvention dafür zu sprechen scheinen, dass man von diesen Leistungen am doch so verwöhnten Hofe zu Dresden befriedigt gewesen sei, werden dieselben von Schütze (Geschichte des Hamburger Theaters), der die Gesellschaft 1770 in Hamburg spielen sah, im Ganzen als nur mittelmässige bezeichnet. Nur Guardasoni und die Damen Calori, Moreschi und Lodi werden als tüchtige Gesangskräfte, der Erstere auch noch im Spiele belobt.[1] Ueber die Lodi ist uns ein Urtheil Burney's erhalten, welcher sie zwischen 1772–73 in München sah und sie wegen ihres hellen, runden Tons und ihrer eleganten Vortragsweise rühmt. Dagegen spricht er ziemlich geringschätzig von einer Aufführung des Pastorals „L'amore innocente“ von Salieri in Dresden (welches hier 1772 zum ersten Male gegeben wurde). Nur die Calori hebt er hervor, die er von England her kannte, wo sie 10—14 Jahre früher Triumphe gefeiert hatte. Jetzt fand er auch sie schon zurückgegangen und gealtert. — Dieses Urtheil findet in J. Fr. Reichardt's „Briefen eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend“ weitere Bestätigung. Nach ihm, der die Gesellschaft 1776 in Dresden sah, war Tibaldi, wegen Verlust seiner Stimme, in das komische Fach übergetreten. Da man in letzterem geringere An-

[1] Die Calori und Lodi, die sich nicht in dem oben abgedruckten Verzeichnisse finden, mussten also inzwischen neu hinzugetreten sein. In dem Textbuch des Intermezzo: „Piramo e Tisbe“ von Hasse vom Jahre 1775 findet sich folgende Besetzung: Piramo — Signor Righetti; Tisbe — Signora Calori; ihr Vater — Sign. Guglielmi.



forderungen an die Stimme als an das Spiel zu stellen gewohnt wäre, habe er hierin genügt, da dieses wirklich vortrefflich gewesen sei.

Ausser den schon erwähnten beiden Opern „Talestri“ und „La Clemenza di Tito“ und dem Intermezzo „Piramo e Tisbe“ von Hasse wurden bis 1778 nur Buffo-Opern gegeben. Wir finden dabei folgende Namen von Componisten vertreten:

Piccini (mit 15 Werken), Galuppi (mit 8), Guglielmi (mit 7), Salieri und Anfossi (mit je 6), Boroni, nach Fischietti's Abgang Musikdirector der Truppe (mit 5), Gassmann, Naumann,[1] Paisiello, Sacchini, Schuster[2] (mit je 3), Fischietti, Gazzaniga, Ottani, Radicchi, Rutini, Scarlatti, Scolari, Traetto (mit je 2), Alessandri, Astanitta, Borghi, Marcello di Capua, Sarti, Seydelmann,[3] Zanetti (mit je 1) = zusammen 87 Opern (incl. der drei oben bezeichneten ernsten Opern) in 14 Jahren.

Obschon man auf diese Weise einen Theil des Besten zur Darstellung brachte, was die italienische Opera buffa bis dahin geschaffen, die sich seit Pergolese durch eine Fülle ausgezeichneter Talente von fast unglaublicher Fruchtbarkeit entwickelt hatte, so waren doch die Erzeugnisse der italienischen Opera seria ebenso von diesen Vorstellungen ausgeschlossen geblieben, wie dasjenige, was inzwischen auf dem Gebiete der französischen und deutschen Oper entstanden war und wofür die schwachen und vereinzelten Darbietungen der zu dieser Zeit in Dresden nebenher spielenden Truppen (die ich an anderer Stelle noch zu berühren habe) einen Ersatz nicht darzubieten vermochten.

[1] Die Opern: Il villano geloso. Le nozze disturbate. L'ipocandriaco.

[2] La fedeltà in amore. L'idolo cinese. La schiava liberata.

[3] La serva scaltra.

Allerdings war die komische Oper diejenige Form, in welcher die jetzt fast ausschliesslich auf melodischen Reiz, zierliche Anmuth, leuchtende Färbung, pikante Anwendung der Gegensätze des forte und piano, des crescendo und decrescendo ausgehende italienische Musik das weitaus Vorzüglichste leistete. Auch entwickelten hier die Darsteller eine ungleich grössere Begabung und Virtuosität. Hier hatte die Entfaltung einer in glänzenden Coloraturen und Trillerketten, in rapiden Tonschnellen von verbundenen oder durchbrochenen Passeggien excellirenden Gesangstechnik den freiesten, weil natürlichsten Spielraum. Wobei noch zu berücksichtigen bleibt, welche Fortschritte die Componisten gerade auf diesem Gebiete durch reichere Entwicklung der musikalischen Formen, besonders in den Ensemblestücken und Finale's gemacht, worin vor Allen Piccini bahnbrechend wurde.[1] Indessen stand die Opera seria noch immer in solchem Ansehen daneben, dass in ihr vorzugsweise der Schwerpunkt der wechselseitigen Eifersucht, des wechselseitigen Wetteifers eines Jomelli, Sacchini, Galuppi, Cincio di Majo, Anfossi, Piccini und Paisiello lag — ja dass gerade nur auf diesem Gebiete Piccini den Kampf mit Gluck aufnehmen und den Sieg über ihn zu erringen hoffen konnte.

Gluck hatte bereits die grossen Muster für die von ihm seit lange vorbereitete Reform der Opera seria aufgestellt, durch welche dieselbe von den Missbräuchen gereinigt werden sollte, die sich „durch eine übelverstandene Eitelkeit der Sänger und durch eine zu grosse Nachgiebigkeit der Tonsetzer“ in sie eingeschlichen und sich darin festgesetzt und ausgebreitet hatten. Schon 1762 war sein „Orfeo“, 1767 seine „Alceste“, 1769 sein „Paris und Helena“, 1774 „Iphigenia“ und 1777 „Armide“ gegeben worden. Seine Erfolge hatten die musikalische

[1] Das erste Finale wird dem Nic. Lograscini zugeschrieben.

Welt von Paris in zwei Heerlager getheilt. Es gab für die dortigen Zeitungen jetzt keinen wichtigeren Gegenstand der Erörterung, als diesen Streit. Und andererseits hatte auch Dittersdorf seine Operetten zum Theil schon geschrieben und Mozart's Genie sich wenigstens angekündigt. Für Dresden aber war gleichwohl die deutsche Oper so gut wie noch nicht in der Welt und sollte dies auch für länger noch bleiben.

Wohl wurde sofort nach dem Friedensschlusse zu Teschen am kurfürstlich sächsischen Hofe an die Bildung einer neuen Oper gedacht, auch jetzt aber fasste man lediglich wieder die italienische ins Auge, indem man mit dem Theaterunternehmer Antonio Bertoldi, welcher schon 1748 als Mitglied der damaligen italienischen Comödie in sächsischen Diensten gestanden, ein neues Contractverhältniss einging. Nach den darin festgesetzten Bestimmungen hatte Bertoldi gegen eine jährliche Subvention von anfänglich 19,275 Thlr., welche bei fortgesetzter Verlängerung des Contractes bis zum Jahre 1814 allmälig auf 30,000 Thlr. stieg, die Verpflichtung übernommen, 12 Sänger und Sängerinnen, 1 Poeten, 1 Musikmeister, 1 Souffleur, 1 Theatermaler und 4 Theaterbedienten (zum Honorar der Letzteren hatte später die deutsche Schauspielertruppe mit beizutragen) für seine Rechnung zu halten und jährlich 8 neue ernste und komische Opern, überhaupt aber mindestens 60 Vorstellungen zu geben. Ueberschritt er diese, so erhielt er eine besondere Entschädigung. Auch war das Engagement und die Entlassung der Darsteller durchaus an die Genehmigung des Directeur des plaisirs, welchem Bertoldi unterstellt war, gebunden; wogegen der Hof überall, wo er auf dem Engagement einer besonderen künstlerischen Capacität bestand, für die dabei etwa nöthig werdenden Gehaltsüberschreitungen auch aufzukommen hatte. Dieser Contract war zunächst auf 6 Jahre (vom 1. Oct. 1780—1786) abgeschlossen worden, wurde sodann

auf weitere 6 Jahre mit einigen Modificationen erneuert und ging nach Antonio Bertoldi's schon 1787 erfolgendem Tode auf dessen Sohn Andrea über. Die Zahl der zu haltenden Sängerinnen war jetzt auf 15, die kurfürstliche Subvention auf 22,000 Thlr. erhöht worden. Der Gehalt für den Componisten und die Unkosten für den Theatermaler wurden gleichfalls vom Kurfürsten mit übernommen.

Indessen scheinen es die Bertoldi, besonders Andrea, mit der Einhaltung der vorgeschriebenen Bedingungen nicht allzu ängstlich genommen zu haben. Innerhalb der Jahre 1780—92 wurden wiederholt nur 5 und 6 neue Opern gegeben. Später sank diese Zahl sogar bisweilen auf nur 2 bis 4 Opern herab.[1] Auch wurde von der Ausdehnung des Repertoires auf die Opera seria ein überaus sparsamer Gebrauch gemacht. Nachdem 1780 eine Opera eroica comica und eine als blosses Drama bezeichnete Oper gegeben worden, begegnen wir erst 1789 wieder einer Oper, welche, wenn auch nicht als Opera seria, so doch als tragicomica bezeichnet wird, 1792 einer Opera eroica, 1794 einer ebensolchen und einer bloss als Drama bezeichneten Oper, 1795 einer Opera eroica, 1797 einer eroica comica und 1798, 1800 und 1801 je einer eroica. Erst 1805 finden wir eine als seria bezeichnete Oper. Erst von hier an beginnt die ernstere Gattung etwas an Ausdehnung zu gewinnen. Das Jahr 1808 bringt sogar 3 ernste Opern.

Gegen die deutsche Oper verschloss man sich anfänglich um so mehr, als die inzwischen engagirte kurfürstliche deutsche Schauspielergesellschaft unter Bondini bis 1781 auf die Darstellung derselben mit angewiesen war. Dieselbe spielte jedoch meist nur französische

[1] Von 1780—92 gab man im Ganzen 87 neue Opern in 12 Jahren, von 1792—1814 aber 113 Opern in 22 Jahren, welches letztere im Durchschnitt nur etwa 5 Opern jährlich ergiebt.

und italienische Operetten. Erst im Jahre 1785 brachte sie wieder einmal eine deutsche Oper, und zwar eine Oper von Mozart: „Die Entführung aus dem Serail“ zu Gehör.

Dagegen beginnt 1791 in Dresden eine regelmässige Pflege der deutschen Oper durch die Gesellschaft des Joseph Seconda, welche jedoch ohne kurfürstliche Subvention, für eigene Rechnung auf dem kleinen Theater des Lincke'schen Bades spielte. In demselben Jahre wurde auch von den Italienern im kurfürstlichen Theater die erste Mozart'sche Oper „Cosi fan tutte“ gegeben, welcher im nächsten Jahre „Orlando paladino“ von Haydn, 1794 Mozart's „Il flauto magico“, erst 1810 aber „Don Giovanni“ folgten. Inzwischen waren auch Weigl[1] und Winter auf das Repertoire der Italiener gekommen. Ganz vereinzelt begegnen wir (1795) einer französischen Oper von Isouard. Selbst von ihren Landsleuten vernachlässigten die Italiener diejenigen, welche unter deutschen oder französischen Einflüssen schrieben. Von Cherubini finden wir auch nicht eine Oper verzeichnet. Von Spontini kam 1805 die erste Oper „La finta filosofa“ zur Aufführung, welcher 1810 „La vestale“, 1813 „Ferdinando Cortez“ folgten.

Die Gesellschaft Bertoldi's bestand bei Eröffnung der Vorstellungen in Dresden (1780) aus den Sängerinnen Maddalena Lombardini Sermen (mit 1700 Thlr. jährlichem Gehalt), Beltrani (766⅔ Thlr.), Baglioni (1233⅓ Thlr.), und aus den Sängern Caselli (990 Thlr.), Demiani (1091⅔ Thlr.), beide Sopran, Simon, welcher ein Deutscher und Schüler Naumann's war (600 Thlr.), Benedetti (991 Thlr.), Martini (950 Thlr.), Paolo Buonaveri (1233⅓ Thlr.), Giuseppe Paris (751 Thlr.),

[1] La contessa di Amalfi (1794), La caffetiera bizzara (1796), Giulietta Piccorotto (1796), L'amor marinaro (1798), L'uniforme (1805), La famiglia Svizzera (1810), Il rivale de se stesso (1811).



Scorelli (1091⅔ Thlr.), Giacomo Tibaldi (950 Thlr.), welchem wir schon bei Bustelli begegneten, ferner dem Poeten Mazzola (700 Thlr.) und dem Theatermaler Orlandi.

Das Amt des Chorrepetitors erhielt der damalige Organist der Frauenkirche, Christian Ehrengott Weinlig, geb. 1743 zu Dresden, welcher später an des trefflichen Homilius Stelle in das Cantorat der Kreuzschule einrückte.

Als besonders bedeutend galt Maddalena Sermen, zugleich als Violinspielerin aus der Schule Tartini's berühmt. Sie wurde dem besten Schüler desselben, Nardini, in Bezug auf Grossartigkeit und Adel des Vortrags dicht an die Seite gestellt. Gegen 1784 kehrte sie nach Italien, zunächst nach Venedig zurück. — Auch der Sopranist Caselli verdient mit Auszeichnung und insbesondere auch deshalb genannt zu werden, weil der berühmte Gesangslehrer Johannes Micksch aus seiner Schule hervorging. Er, sowie Benedetti und Martin erhielten schon im nächsten Jahre je 50 Ducaten Zulage. Paris soll sich durch einen herrlichen Basso cantante, Buonaveri als Buffo hervorgethan haben.

Natürlich musste im Laufe der Zeit die Zusammensetzung der Truppe grosse Veränderungen erleiden. Schon aus dem Jahre 1780 wird uns von dem Engagement eines neuen Sängers Luigi Feodori berichtet. 1783 traten Maddalena Allegranti und der Tenorist Vicenzo Costa hinzu.

Erstere, die bis 1784 800, dann aber 1000 Ducaten jährliches Gehalt bezog, war lange eine Zierde der Dresdner Bühne. Erst 1798, und auch da noch zum Bedauern der Freunde der Kunst, verliess sie dieselbe, um einem Rufe nach London zu folgen. Mozart, der sie im April 1789 in Dresden hörte und die Vorstellung, welche er sah, als eine „überaus elende“ bezeichnet, setzt zwar hinzu: „Uebrigens ist die erste Sängerin, die Allegranti, viel besser als die Ferrarese“ — mit dem einschränkenden

Nachsatz jedoch: „das will zwar nicht viel gesagt haben.“ Besonderes Glück machte sie 1791 in Naumann's „La dama soldata“. In seiner bescheidenen Weise schrieb dieser ihr einen grossen Theil des Erfolgs zu. — Sie scheint sich überhaupt erst später entwickelt zu haben. Der Correspondent der Allg. Musik-Zeitung rühmt im Jahre 1798 ihr „meisterhaftes Spiel und ihren klassischen Gesang“. Hier wird auch Buonaveri als kenntnissreicher Regisseur gelobt und Mazzola ein Dichter voll Geist und Kenntniss der Opernbühne genannt. 1784 wurden der Sopranist Tomaso Folcarelli, 1785 der Sopranist Andriani, der Altist Cavana, der Baritonist Gius. Fioravanti und der Tenorist Carlo Angiolini engagirt.

Nach dem Theaterkalender vom Jahre 1787 bestand 1786 das Personal der Gesellschaft aus den Sängerinnen Allegranti, Manserisi, Orsini und Xavieri und aus den Sängern: Caselli, Cavola, Sopranist, Carano und Sciroli (Altisten), Fioravanti, Angiolini, Tibaldi, Buonaveri und Paris. Poet: Mazzola. Chorrepetitor: Stefano Ghinasti, ein damals angesehener Componist, von dem auch verschiedene Opern aufgeführt wurden.[1]

In Rosa Manserisi erkannte Mozart (1789) eine alte Bekannte, vielleicht schon von der ersten Aufführung seiner „la finta giardiniera“ her, in welcher sie 1774 in München die Rolle der Sandrina gab. Zu dieser Zeit soll sie Alles besessen haben, was man von einer guten Sängerin zu verlangen irgend berechtigt ist.

Schon 1787 traten wieder grosse Veränderungen ein. Wir lesen von den Engagements der Camilla Guidi, des Sopranisten Felice Beretta, der beiden Altisten Nicolo De Vecchio und Francesco Bellaspica und des Tenoristen Pietro Guaviglia. Auch 1788 finden wir

[1] 1785 Il governatore dell' isole Canari. 1787 Il seraglio d'Osmano. 1790 La stravagante inglese. Das Manuscript der erstgenannten Oper befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden. Im Jahre 1790 ging Ghinasti nach Warschau.



einige neue Kräfte verzeichnet: Carmanini und Frau, Teresa Cinti und Giacomo Cinti, 1789 den Tenoristen Marroni und den Bassisten Olivieri, 1791 den Bassisten Verni.

Auch die Kapelle hatte inzwischen verschiedene Wandlungen erfahren. In Cristofero Babbi, geb. 1748 zu Cesena, einem Schüler Alberghi's, war ihr 1781 eine vorzügliche Kraft als Concertmeister gewonnen worden. 1783 war Carl Hunt (1766 zu Dresden geboren, Sohn des berühmten Franz Hunt) als Violinist, und Jean Trinklin, der zu den besten Violoncellisten gehörte, 1788 der Bratschist Joseph Schubert, geb. 1757 in Worms, sowie die beiden Contrabassisten Anton (geb. 1766) und Franz Anton Schubert (geb. 1768) aus Dresden in die Kapelle eingetreten. 1783 erhielt Johannes Micksch, geb. 1765 zu Georgenthal in Böhmen, der seine vielseitige musikalische Bildung in Dresden erworben hatte, wo er sich seit 1778 aufhielt, darin eine Anstellung als Assistent des Ceremoniensängers Stephan. Seine Baritonstimme verwandelte sich allmählig in einen angenehmen Tenor, so dass er 1799 in die italienische Oper mit eintrat, bei welcher er bis 1820 als Sänger verblieb. Er wurde 1801 zum Lehrer der Kapellknaben und 1820 zum Chordirector der italienischen und der inzwischen entstandenen deutschen Oper ernannt.

Nachdem Schürer 1786 gestorben war, forderte Naumann, dessen Stellung man noch immer nicht seinen Leistungen entsprechend verbessert hatte, seine Entlassung. Bei einem längeren Aufenthalte in Schweden (1782—1784) und in Dänemark (1785—1786) hatte er sich um die Reform der musikalischen Verhältnisse daselbst grosse Verdienste und durch die Opern Gustav Wasa, Amfio und Orfeo grossen Ruhm erworben, so dass man ihm die glänzendsten Anerbietungen machte. Dies führte auch endlich in Dresden zu der Erkenntniss seines so lange nicht genügend gewürdigten Werths. Man be-

willigte ihm ein Gehalt von 2000 Thlr. mit dem Titel eines Oberkapellmeisters und manche Erleichterungen und Vergünstigungen im Dienste. Dies hatte abermals zugleich eine Verbesserung der Stellungen Schuster's und Seydelmann's zur Folge, welche nun (1787) zu Kapellmeistern mit einem Jahresgehalte von anfänglich 800, bald aber 1000 Thlr. ernannt wurden. — Bei den von 1780—1792 von der Bertoldi'schen Gesellschaft aufgeführten neuen Opern ist Cimarosa vor allen Anderen mit 13 Werken vertreten, ihm folgen Paisiello mit 8, Salieri mit 7, Schuster mit 6, Guglielmi und Anfossi mit je 5, Seydelmann mit 4, Fabrizi, Gazzaniga, Ghinasti, Naumann, Sarti mit je 3, Astaritta und Martini[1] mit je 2 und Amendola, Bianchi, Carusio, Gestewitz, Marcello di Capua, Monti, Mozart, Piccini, Pittichio, Stabingher, Storace, Traetta, Valentini und Zanetti mit je 1.[2]

Im Jahre 1781 wurde zur Vermählungsfeier des Prinzen Anton mit der Prinzessin von Sardinien, Marie Charlotte Antoinette, die Oper Osiride, 1787 am 4. October zur zweiten Vermählung desselben mit der Erzherzogin von Oesterreich, Maria Theresa, die Festoper La reggia d'Imeneo und 1792 am 12. Mai zur Vermählungsfeier des Prinzen Maximilian mit der Prinzessin von Parma, Maria Carolina, die Festcantate L'Amore giustificato, alle drei von Naumann und bei freiem Einlass zur Aufführung gebracht.

1792 starb Herr von König. Seine Functionen wur-

[1] 1787 wurde hier dessen berühmteste Oper gegeben: „La cosa rara", welcher anfangs in Wien Mozart's „Figaro's Hochzeit" vorgezogen worden war. Mozart erkannte ihre Vorzüge an, sagte aber richtig voraus, dass sie doch nur ein Kind des Zeitgeschmacks sei. Gleichwohl setzte er ihr selbst ein Denkmal, indem er aus ihr einen kurzen Satz in das Finale des zweiten Actes seines Don Juan aufnahm.

[2] Die allgemeine musikalische Zeitung enthält in ihrem 1. Jahrgange die Statistik der Dresdner italienischen Oper von 1780—98.

den zunächst auf den Hofmarschall Grafen von Bose übertragen, an dessen Stelle 1800 der zwar kunstliebende und musikalisch gebildete, aber (nach Körner's Urtheile) schlaffe und ängstliche Freiherr Joseph von Racknitz trat.

Der 1792 abgelaufene Contract mir Andrea Bertoldi wurde, und zwar zweimal auf 6 Jahre, von 1792—98 und 1798—1804 erneut. Die kurfürstliche Subvention war bis dahin auf 28,500 Thlr. gestiegen. Von hier ab wurden kürzere Verlängerungsfristen beliebt — zunächst auf nur ein Jahr, dann dreimal (1805, 1808 und 1810) auf drei Jahre. Im letzten Falle wurde der älteste Sohn des Andrea Bertoldi, Friedrich, in den Contract mit aufgenommen.

Für die Kapelle waren bis zum Amtsantritte des Freiherrn von Racknitz (1800) an neuen Kräften gewonnen worden: die Violoncellisten Johannes Eisert, geb. 1775 in Georgenthal, Heinrich Megelin († 1806) und (1800) Martin Culmus, geb. 1727 zu Zweibrücken, † 1809 in Dresden, die ausgezeichneten Flötisten Franz Joseph Götzel und Johann Friedrich Printz, der Oboist Franz Besozzi, Sohn des berühmten Carlo Besozzi und kaum minder vortrefflich als dieser; die als Clarinettisten berühmten Brüder Joh. Traugott (geb. 1768) und Gottlob Roth (geb. 1774) aus Zwickau, und die Fagottisten Franz Schmidt und Carl Salomon Kummer, Beide geb. 1766 zu Dresden.

Minder glücklich fiel die 1795 auf Empfehlung des Cabinetsministers Marcolini erfolgende Anstellung Vincenzo Rastrelli's (geb. 1760 zu Feno) als Kirchencompositeur aus. Indessen erwarb er sich später einiges Verdienst als Gesangslehrer und als Commissionär beim Engagement von Gesangskräften. Für den Theaterdienst wurde ihm 1799 Anton Gestewitz (geb. 1753) zur Seite gesetzt, welcher, nachdem er sich eine musikalische Bildung in Leipzig erworben hatte und dort Hiller's

Schwager geworden war, bei Bondini die Stelle des Musikdirectors übernommen hatte. Wir haben ihn oben schon unter den Operncomponisten mit aufführen können und werden bei der Besprechung der Bondini-Seconda'schen Truppe auf ihn noch zurückzukommen haben.

Auch jetzt stand die Kapelle wieder auf einer Höhe, welche den Vergleich mit ihren besten Zeiten nicht zu scheuen brauchte, obschon auch ihre Leistungen mit einer durch die hier vorherrschende Richtung hinlänglich erklärten Einseitigkeit behaftet gewesen sein mögen, wenn wir nämlich einem Berichte der allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1801 vertrauen dürfen, welcher, wie es dort heisst, einen sehr „wohlunterrichteten und angesehenen Mann“ zum Verfasser haben soll. Nachdem derselbe von der Dresdner Kapelle gesagt, dass sie nicht nur eine der vorzüglichsten war, sondern dies auch noch unter den Einschränkungen der jetzigen Regierung blieb — fährt er fort:

„Ja auch jetzt, da kein Aufrichtiger läugnen wird, dass so Vieles in Schlummer gesunken sey und sich bloss im langgewohnten Laufe allmählig fortbewege, behauptet sie ihren Platz unter den vorzüglichen, verdient ganz ihren Ruf in Einem Fache — aber letzteres nur, wenn man aufzählt, was anderswo da ist, nicht so ganz, wenn man erwägt, was hier seyn könnte.

„Kirchenmusik ist dies eine Fach, und man weiss dies auch recht gut. Die Dresdner Kapelle giebt mit einer Reinheit, Accuratesse, Präcision — mit einer Kraft und, noch mehr, mit einer Anmuth wie jetzt nirgend eine andere — ältere und leichte Sachen. Diese und nur diese, denn das wenige, was die hiesigen Kapellmeister von Zeit zu Zeit neues schreiben, ist nicht selten vortrefflich, aber, wovon hier allein die Rede ist, gleichfalls leicht und in der Weise, die hier herrscht. Compositionen z. B. von beyden Haydn, von Mozart, von Jomelli, von den Italienern der grossen Periode u. dergl. für die Kirche

bekommt man nie zu hören — ebensowenig als etwa Opern von Gluck, Cherubini, Reichardt u. s. w. Man giebt in der Kirche nichts, als Compositionen hiesiger Kapellmeister, und zwar, den einzigen Hasse ausgenommen, nur der lebenden. Hier ist einer der Punkte, wo Jedermann Aenderung wünscht und sie so leicht zu treffen wäre. Es hat seit mehreren Jahren mit der Einrichtung folgende Bewandtniss. An jedem der höchsten Feste dirigirt den ersten und zweiten Feiertag Naumann und führt allezeit den ersten Compositionen von Hasse, den zweiten von ihm selbst auf. So hat denn alles dabey seinen geregelten Gang. Erinnern Sie sich nun, dass Naumann, Schuster und Seydelmann eigentlich doch zu Hasse's Schule gehören, obschon sie seine Schüler nicht waren, und lassen Sie mich erwähnen, dass Rastrelli gar keine Schule hat — er, von dem Sie vielleicht gar nichts wissen, wie die Welt nichts von ihm weiss und von dem ich auch kein Wort weiter sagen will — so könnte es die Stufe der Cultur für Kirchenmusik, die man hier erstiegen hat und allerdings anständig behauptet; so kennen Sie auch, was hier ganz vortrefflich executirt werden kann. Alles Spätere vermeidet man, mag es nicht kennen, oder thut als ob man es nicht kennete. Man würde z. B. die wahrhaft hohen Messen der Haydn, selbst nach dem Geständniss der Aufrichtigeren und Einsichtsvolleren im hiesigen Orchester — wenn auch von Seiten des Orchesters, doch gewiss nicht von Seiten der italienischen Sänger wirklich gut zu geben im Stande sein."

Inzwischen hatte auch die Bertoldi'sche Truppe wieder einige Erwerbungen gemacht, von denen ich mich jedoch nur auf die Hervorhebung der vorzüglicheren beschränken will. So gewann man 1792 in der Tochter des Concertmeisters B a b b i, G i o v a n n a, welche in Bologna ihre musikalische Bildung erhalten hatte, eine gute Altistin, welche besonders in der Darstellung naiver Rollen vortrefflich im Spiel gewesen sein soll. Der Re-

ferent der Allg. musik. Zeitung lobt im „Sacrifizio interotto“ als Mira ihre starke, reine Intonation, ihr Gefühl im Vortrage, ihre graziöse Mimik. Ihr erstes Auftreten als Contessa in „La donna di genio volubile“ erregte allgemeine Sensation. Sie hatte aber das Unglück, ihre Stimme durch Forciren 1801 ganz zu verlieren. — Noch bedeutender fast war die 1794 stattfindende Anstellung der Teresa Poggi-Capelletti, geb. 1764 zu Mailand, welche eben nur erst in London grosse Triumphe gefeiert hatte. Auch noch um 1800 lobte man Fülle und Wohlklang ihrer bis zum dreigestrichenen F völlig gleichmässigen Stimme und höchste Reinheit ihres Vortrags, doch wollte man ihr Wärme der Empfindung absprechen, und auch ihr Spiel wird öfter getadelt. — Der Tenorist Alberghi wird gleichfalls lobend erwähnt. Seine Tochter Rosa, welche sich später als Sängerin auszeichnete, betrat 1800 in Paër's „Camilla“ zum ersten Male in einer Kinderrolle die Dresdner Bühne mit Beifall.

Unter der nur kurzen Direction des Freiherrn von Racknitz sollten grosse Veränderungen eintreten. Gleich im ersten Jahre wurden Gordigiani und Frau, Francesco Ceccarelli und Antonio Benelli engagirt, welche sich fast durchgehend als gute Acquisitionen erwiesen. Signora Gordigiani wird uns in einem Berichte über die Darstellung der Griselda in Paër's gleichnamiger Oper folgendermassen geschildert: „Sie ist von schöner Gestalt, reizendem Wuchs und sehr interessantem Gesicht, hat eine von Natur sehr angenehme Stimme von weitem Umfang (bis ins dreigestrichene G), forcirt diese aber und wird dadurch weit weniger angenehm. Sie ist geschickt in Passagen und Rouladen, übertreibt dieselben aber bis zu dem Grad, wo sie ihr gemeinlich nicht mehr ganz glücken. Auch überhastet sie zuweilen das Tempo.“ — Ceccarelli besass eine sehr umfangreiche Altstimme. Auch wird sein Vortrag gelobt, weniger aber sein Spiel. — Ungleich bedeutender war

Antonio Benelli, geb. 1771 zu Forli, der allgemein als glänzender Tenorist und auch im Spiele gerühmt wird. „Man erinnert sich hier nicht — heisst es in einem Berichte über sein erstes Auftreten in der Oper „Il matrimonio segreto“ — einen Künstler wie er, der zugleich so Sänger und Schauspieler ist, besessen zu haben.“ Er machte sich auch als Componist und Gesanglehrer bekannt. Erst nachdem er die Stimme verloren, verliess er (1821) die Dresdner Bühne.

Nachdem die italienische Oper im Jahre 1801 die Capelletti eingebüsst hatte, für die man in der Gattin des Kapellmeister Andreozzi in Neapel einen vielleicht nicht hinreichenden, jedenfalls aber nur ganz vorübergehenden Ersatz fand, da sie schon im nächsten Jahre auf eine höchst traurige Weise das Leben verlor (sie wurde von der Pillnitzer Fähre mit ihrem Wagen ins Wasser gerissen und kam dabei um), sollte auch die Kapelle ein zwar voraussichtlicher, immer aber noch plötzlich genug hereinbrechender Verlust treffen. Kapellmeister Naumann wurde am 21. October 1801 beim Spazierengehen im Grossen Garten vom Schlage getroffen und erst am nächsten Morgen erstarrt und bewusstlos in einer Seitenallee desselben gefunden. Er starb in der folgenden Nacht.

L. Rellstab (im Schilling'schen Universallexikon der Tonkunst) fasst sein Urtheil über ihn in folgenden Worten zusammen: „Betrachtet man das ganze Wirken Naumann's, so wird man eingestehen müssen, dass in den seltensten Fällen ein solcher Verein von Talent, Fleiss, Ausdauer, Bescheidenheit und edlem Sinn für die Kunst anzutreffen sein wird. Hat es ihm der Himmel versagt, durch eine einzelne Leistung bedeutend über die Mitwelt hinauszugehen, so ist dagegen seine übereinstimmende Wirksamkeit als Mensch und Künstler höchst seltener, vielleicht einziger Art. Diese Eigenschaften werden um so unschätzbarer, wenn wir den Blick auf unsere Zeit richten,

wo ein uneigennützziges Streben für die Kunst mit jedem Tage seltener wird."

Man hatte übrigens schon an einen Ersatz Naumann's gedacht, wie aus folgender Stelle eines Berichtes des Dresdner Correspondenten der Allg. mus. Zeitung vom Monat August dieses Jahres erhellt: „Herr Kapellmeister Paër und seine Gattin von Wien sind nun wirklich engagirt; sie an die Stelle der Capelletti, er um jährlich eine Oper zu schreiben." Das Engagement lautete auf drei Jahre, legte ihm aber die Verpflichtung auf, nicht eine, sondern zwei Opern jährlich zu componiren. Paër erhielt 750 Thlr. jährlich, seine Gattin Francesca, geb. Riccardi, welche am 6. Juni 1802 mit grossem Erfolge in seiner Griselda debütirte, ein Jahresgehalt von 2400 Thlr., welches indess bald auf 3300 Thlr. erhöht wurde. 1804 wurde der Contract Paër's in einen lebenslänglichen mit 1200 Thlr. Gehalt verwandelt, nebst der Zusicherung von 300 Thlr. Gratification für jede neue Oper. Auch seine Frau erhielt eine Verlängerung ihres Contracts auf 6 Jahre.

Ferdinand Paër, 1771 in Parma geboren, erhielt musikalischen Unterricht bei Ghizetti, einem Schüler des Conservatoriums della Pietà in Neapel, welcher damals Violinist des Herzogs von Parma war. Mit derselben Leichtigkeit, mit welcher er lernte, stürzte er sich auch in die Composition. Mit 17 Jahren hatte er bereits seine erste Oper „La locanda de' Vagabondi" geschrieben und damit in Venedig einen Erfolg erreicht. In Wien, wohin er sich 1795 gewendet, schrieb er mehrere Opern, die ihm, besonders Camilla, einen grösseren Ruf brachten. Während er selbst eine Anstellung als Componist am Nationaltheater erlangte, erhielt seine Gattin ein Engagement als erste Sängerin an der dortigen italienischen Oper. Erst in Dresden aber sollte er das Werk schreiben, das seinen Ruhm für längere Zeit begründete, den „Sargino", welcher hier am 23. Mai 1803 zum ersten Male zur Aufführung kam. Durch zu rasche Production

16

schwächte er den Werth seiner Werke allmählig ab, so dass er in der Folge nicht hielt, was er anfangs versprach. Auch fehlte es ihm schon immer an dem Humor, der Genialität, der ursprünglichen Frische, welche die Werke Paisiello's, Cimarosa's und Guglielmi's, die seine Vorbilder waren, auszeichnete, obwohl die komische Oper das Gebiet ist, auf welchem er noch am meisten befriedigte. Seine Melodien sind anmuthig, sein Vortrag ist elegant und für den Sänger schrieb er sehr dankbar, dagegen fehlt es seinen Werken an Tiefe und musikalischer Durchbildung. In Wien übten die Opern Mozart's einen gewissen Einfluss auf ihn aus, welcher sich in den hier und in Dresden geschriebenen Werken vortheilhaft bemerklich macht. Zu ihnen gehört auch eine „Leonora ossia l'amore conjugale", die freilich durch Beethoven's unsterbliches Werk ganz in Vergessenheit gerathen ist.

Seine Gattin, eine Sängerin von guter Schule und zugleich eine höchst ansprechende Darstellerin, wurde bald ein Liebling des Publicums. Körner schreibt über sie an Schiller: „In der Oper haben wir jetzt eine vorzügliche Schauspielerin an Mad. Paër (geb. Riccardi). Schade, dass sie nicht bei einem eigentlichen Kunstwerke gebraucht werden kann. Als Sängerin ist sie nicht schlecht, aber ihre hohen Töne sind erzwungen, und sie hat mehr Hals- als Bruststimme. Aber ihr Spiel ist voll Bedeutung und Grazie. Mollia brachia hat sie besonders in hohem Grade. Auch ist ihr Mienenspiel gefühlvoll und fein." Körner lobt sie später noch besonders als Orazia in Cimarosa's Horatier und Curatier. Hier erscheint folgende Stelle von Interesse: „Ihr Talent siegte diesmal bei dem hiesigen Publicum über eine Cabale, durch die sie seit einigen Monaten verfolgt wird. Ueberhaupt ist das Publicum der Oper hier im Ganzen gebildeter, als das Publicum des deutschen Theaters."

Zu diesen bedeutenden Erwerbungen trat 1802 noch die der Sopranisten Paolo Belli und Filippo

Sassaroli, 1803 die der Giuseppa Fantozzi, Charlotte Häser und des Tenoristen Luigi Riccardi, einem Bruder der Francesca Paër, 1804 die der Marianna Betelli, 1805 die der Teresa Toschi, Gertruda Manarelli und Vincenzo Buccolini, 1806 die des Tenoristen Carlo Tibaldi und 1808 die von Luigia Sandrini-Caravoglia hinzu. Sie waren zum Theil von grosser Bedeutung.

Sassaroli war, besonders im Concert und der Kirche, ein tadelloser Sänger. Auf der Bühne wurde die Vortrefflichkeit seines Gesangs und Vortrags, z. B. als Tancred, durch das Ungünstige seiner Erscheinung beeinträchtigt. Carl Maria von Weber urtheilte, nach den Mittheilungen seines Sohnes, folgendermassen über ihn:

„Als Künstler war Sassaroli in seiner Art unvergleichlich; sein Portamento, sein Vortrag der Cantilena ist nicht wieder erreicht worden, ebenso die Kunst der Athemvertheilung. Er war im Stande, den Ton kraftvoll 25—30 Secunden auszuhalten. In einer Messe von Naumann hatte er das f auf der fünften Linie 8 Tacte zu halten, nach dem 4. verwandelte er ihn in einen Triller, was von gewaltiger Wirkung war. Der Timbre seiner Stimme hatte die Klangfarbe einer vollschwingenden Glasglocke und füllte die Räume der katholischen Kirche wie mit Engelsstimmen. Der Arme war ein leidenschaftlicher Freund der Kinder, die er, wo er konnte, oft mit Thränen liebkoste. Sein edles Herz hatte nur Raum für den Hass gegen einen einzigen Menschen, und dies war sein grausamer Vater. Nichtsdestoweniger unterstützte er ihn grossmüthig."

Charlotte Häser (1784 in Leipzig geb.) gehörte zu denjenigen Sängerinnen, welche das an den Höfen bestehende Vorurtheil gegen den deutschen Operngesang endlich besiegten. Sie erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht von ihrem Vater, Johann Georg Häser, dem langjährigen Vorspieler in den Gewandhausconcerten

unter Hiller und späteren Director des Theaterorchesters so wie Musikdirector der Universität, welcher das Haupt einer berühmten Künstlerfamilie wurde. Von 1800—1803 erregte Charlotte als Concertsängerin Aufsehen. Zu dieser Zeit wurde sie auf Empfehlung des Kapellmeister Gestewitz an der Dresdner italienischen Oper engagirt. Sie bildete sich hier unter ihm und Ceccarelli noch weiter aus. Auch Paër unterstützte sie mit seinem Rathe. Sie verliess jedoch schon 1806 wieder die Dresdner Bühne[1] und trat einen wahren Triumphzug durch Europa an, welcher seinen Höhepunkt in Italien fand, wo sie einen wahren Sturm der Begeisterung erregte und als die „divina Tedesca“ gefeiert wurde. Sie war die erste Sängerin, welche hier auch in Männerrollen auftrat und mit einem Crescentini und Veluti zu wetteifern wagte. Man rühmte ihre herrliche Stimme, ihre Kunstfertigkeit, die Gediegenheit ihrer musikalischen Bildung und ihren streng sittlichen Lebenswandel, welchem sie aber auch ein seltenes häusliches Glück an der Seite des Rechtsgelehrten und Archivars Giuseppe Vera in Rom verdanken sollte. Sie zog sich 1812 ganz ins Privatleben zurück, indem sie sich daran genügen liess, der schönste Schmuck ihres gastlichen Hauses zu sein.[2] — Kaum minder berühmt war der Tenorist Carlo Tibaldi (1776 zu Bologna geboren), welcher mit Unterbrechungen, die er zu Kunstreisen benützte, bis 1830 in Dresden blieb. Er starb wenige Jahre später (1833) in seiner Vaterstadt. — Luigia

[1] Die Allg. musik. Ztg. berichtet darüber, nachdem sie vorher wegen Ueberfüllung des Repertoires mit Paër'scher Musik geklagt: Man sagt, unsere vortreffliche Häser werde uns zu Michaelis verlassen, weil.... (Die Redaction hält für besser, die vom Correspondenten angeführten Gründe zu unterdrücken, weil sie geachtete Personen compromittirt haben würden und vielleicht doch nur auf einem Gerücht beruhen.)

[2] Spohr hörte sie hier 1817 und spricht noch mit Bewunderung von ihrem Gesange.

Sandrini-Caravoglia, 1782 im Haag, auf einer Kunstreise ihrer Eltern geboren, Gattin des gleichzeitig mit ihr in königl. sächsische Dienste getretenen Oboisten Paolo Sandrini († 1813), gehörte zu den beliebtesten Darstellerinnen der Dresdner Bühne. Die Allgemeine musikalische Zeitung ist in verschiedenen Berichten voll ihres Lobes. Sie wurde 1831 pensionirt, starb aber erst 1869 in Dresden, wo noch jetzt ihre älteste Tochter, Maria, als geschätzte Gesanglehrerin lebt.

Auch in der Kapelle hatten wieder Veränderungen stattgefunden. Engagirt worden waren: der Cellist Gust. Friedr. Dotzauer aus Hasselrieth (Hildburghausen), geb. 1783, die Violinisten Carl Gottlieb Peschke und Franz Anton Morgenroth aus Ramslau, geb. 1780, der Fagottist Gotth. Heinrich Kummer, Bruder des Oboisten, und der Bratschist Franz Pohland aus Dresden, geb. 1773.

Im Jahre 1803 wurde der Kammerherr und Major Carl Alexander Nicolaus, Graf Vitzthum von Eckstädt Directeur des plaisirs und Chef der Kapelle. Körner schreibt über ihn am 9. Oct. 1803 an Schiller: „Du kennst ihn selbst und wirst ihn ziemlich umgänglich gefunden haben; aber er hat doch guten Willen und wie es scheint, mehr Festigkeit, als sein Vorgänger, und er wird es wenigstens an ernsthaften Gesichtern nicht fehlen lassen. Bei Racknitz' schlaffem Charakter ging Alles rückwärts." In der That lässt sich der wohlthätige Einfluss der neuen Leitung selbst im Repertoire der Oper bemerken. Nicht nur die Opera seria kommt nun in grössere Aufnahme, sondern auch Mozart und Spontini sind darin mit ihren grössten Werken vertreten.

1802 war Rastrelli nach Moskau gegangen. An seine Stelle trat 1804 F. Ant. Schubert. Schon 1807 aber kehrte er wieder zurück, wurde 1813 entlassen, um 1824 nach Schubert's Tode aufs Neue engagirt, 1831 aber endlich pensionirt zu werden. — 1805 starb Kapellmeister

Gestewitz. Gregorio Babbi, Sohn des Violinisten, erhielt seine Stelle, konnte sich aber nur bis 1808 darin halten. Er wurde durch den Contrabassisten Franz Schubert ersetzt.[1] Am 23. October 1806 starb der Kapellmeister Seydelmann. Nur kurze Zeit später sollte die Kapelle von einem anderen, doch noch schwerer wiegendem Verluste betroffen werden. Im Jahre 1807, in welchem der Theaterzettel am 1. Januar zum ersten Male die Aufschrift trug: Königliches Hoftheater, veranlasste der Besuch des Kaisers Napoleon in Dresden glänzende Feste.

[1] Die Allgemeine musikalische Zeitung giebt in ihrem 7. Jahrgang das vollständige Verzeichniss der Kapellmitglieder vom Jahre 1805:

Generaldirector: Graf Carl Alexander Wilhelm von Eckstädt.
Director des Theaters: Bertoldi.
Secretär: Oberauditeur Hebenstreit.
Kapellmeister: Joseph Schuster, Franz Seydelmann, Fernando Paër.
Sängerinnen: Mad. Paër, Dem. Häser, Dem. Toschi, Dem. Belloli, Dem. Manerelli, Mad. Cinti.
Sopranist: Sassaroli.
Altisten: Belli und Ceccarelli.
Tenoristen: Benelli (erster), Cinti (Anstandsrollen), Miecksch, Ricciardi (zweite).
Bassisten: Buonaveri (Buffo und Regisseur), Paris (seriöse Rollen), Perotti (Charakterrollen), Lobel (Kirchensänger), Cipriani (II. Buffo).
Violinisten: Christ. Babbi (Concertmeister), Uhlig, Kunze, Salomon, Dietzsch, Scholze, Hunt jun., Dunkel, Schmiedel, Limberg, Dietze, Wenzel, Camillo Babbi, Castelli, Kühnel, von der Ahée, Schmiedel.
Flötisten: Götzel, Prinz, Ham.
Lautenist: Weiss.
Hornisten: Haudeck, Listing, Miecksch, Gladewitz.
Oboisten: Besozzi, Dietze, Kummer.
Clarinettisten: Rothe sen. und jun.
Bratschisten: Frenzel, Jos. Schubert, Pohland, Rottmeyer.
Violoncellisten: Callmus, Höckner, Franz und Jos. Eisert.
Fagottisten: Nessel, Schmidt, Kummer, Heffen.
Contrabassisten: Franz und Ant. Schubert, Peschke, Petermann.

Am 19. Mai war Hofconcert, wobei sich der Tenorist Benelli und der Flötenspieler Prinz hören liessen, am 20. Mai die italienische Oper „Zaira“ von Federici mit einem von Benelli gesungenen Prologe.[1] Es ist zweifelhaft, ob Napoleon erst bei dieser Gelegenheit Paërs kennen lernte, da es nicht an Andeutungen fehlt, dass dies schon im vorigen Jahre geschah. Jedenfalls aber kamen erst jetzt die Verhandlungen zum Abschluss, welche, trotz seines lebenslänglichen Engagements, den Uebertritt Paër's in die Dienste des Kaisers mit der gewiss nur nothgedrungenen Genehmigung des Königs von. Sachsen bewirkten — „denn auch Paër war auf Lebenszeit angestellt (heisst es in einem Briefe des Hofmarschalls Grafen Vitzthum von Eckstädt an Carl Maria v. Weber), als der Kaiser Napoleon ihn förmlich debauchirte“.

Natürlich musste man an einen Ersatz denken. Auf eine neue Empfehlung des Ministers Marcolini ward er denn auch in Francesco Morlacchi gefunden, welcher mittelst Rescripts vom 7. September 1810 als Kapellmeister mit 1300 Thaler Gehalt und 300 Thaler Honorar für jede neu zu componirende Oper angestellt wurde.

[1] Der Vorhang flog auf — heisst es in einer Beschreibung desselben, — man erblickte einen hohen Tempel mit langen Säulengängen. Im Hintergrunde an einem grossen Altare stand der Genius Sachsens (Benelli), mit einem Sternenmantel bekleidet. Auf beiden Seiten im Vordergrunde des Tempels sah man drei Altäre, in welchen die Namen einiger Helden der alten Zeit: Alessandro, Cesare, Miltiade, Achille, Scipio brannten. Der Genius beschrieb unter Begleitung der Musik das noch unbeschriebene Monument mit dem Namen Napoleon. Jeder Zug seines Griffels wurde sogleich hell, und als der Name vollendet glänzte, flog ein Wolkenvorhang hinter dem Altare auf und eine grosse strahlende Sonne umleuchtete Napoleon's Altar, während in demselben Augenblicke die Namen der alten Helden an den übrigen Altären verschwanden. Darauf sang Benelli die von dem Geh. Kämm. Orlandi gedichtete, von Benelli und dem Contrabassisten Schubert componirte Cantate.

Francesco Morlacchi aus Perugia (1786 geb.) war dem allmächtigen Minister durch seine Nichte, die berühmte Sängerin Maria Marcolini, für welche er eine lyrische Scene „Saffo“ geschrieben hatte, empfohlen worden. Schon frühzeitig wurden seine musikalischen Anlagen durch tüchtige Lehrkräfte ausgebildet. Caruso und Mazzelli waren seine Lehrer im Gesange. Zingarelli hatte ihn im Contrapunkt unterrichtet, Pater Mattei mit dem Ganzen der Compositionslehre vertraut gemacht. Er erlangte zugleich ungewöhnliche Kenntniss der einzelnen Instrumente und spielte fertig auf Violine, Piano, Clarinette, Flöte, Fagott, Waldhorn und Cello. Als dramatischer Componist trat er bereits 1807 mit seinem Il poeta in Campagna auf. Seine Opern: La principessa per ripiego und Le danaidi machten ihn zu einem Gegenstande der allgemeinen Aufmerksamkeit. Er hatte sich besonders Paisiello zum Vorbilde genommen, aber es fehlte ihm an Ursprünglichkeit der Erfindungskraft, an Kenntniss der eigentlichen Musikwissenschaft, um ihn erreichen zu können. Er erwarb sich in Dresden sehr rasch eine grosse Beliebtheit. Bereits am 6. Juli 1812 wurde seine Anstellung in eine lebenslängliche verwandelt. Ohne Zweifel hat er sich innerhalb seiner langen Amtsthätigkeit manche Verdienste um das Institut der Kapelle erworben, sie überwiegen indess jedenfalls diejenigen, welche ihm als Dirigenten und Componisten zugesprochen werden können.

Diesem Gewinn trat 1812 der Verlust des Kapellmeisters Schuster gegenüber, welcher zu den beliebtesten musikalischen Persönlichkeiten Dresdens gehörte und in der That durch die gefällige, launige Munterkeit seiner Operncompositionen hierzu auch berechtigte. Um so weniger besass er die nothwendigen Eigenschaften eines Kirchencomponisten.

Das Jahr 1812 ist wieder ausgezeichnet durch einen Besuch Napoleon's in Dresden. Zu den dabei stattfinden-

den Festlichkeiten gehörte auch eine Vorstellung im Königl. Hoftheater (20. Mai), bei welcher nach einer von Morlacchi componirten Cantate: „Il tempio della gloria“ ein Auszug aus Paër's Sargino, der Lieblingsoper Friedrich August III., gegeben wurde. Am 24. Mai folgte ein grosses Concert im Saale des grossen Opernhauses.

Der ungeheure Aufschwung, welchen die Opernmusik in den letzten 20 Jahren in Frankreich und Deutschland genommen hatte, konnte zuletzt auch an der Dresdner italienischen Oper nicht ganz spurlos vorübergehen. Er war indess nur ein sehr schwacher und widerwillig aufgenommener, wie man aus folgendem Verzeichnisse der in den Jahren 1792—1813 bei den Vorstellungen der italienischen Oper in Dresden vertretenen Componisten ersehen kann.

Von 103 neuen Opern, welche in 21 Jahren gegeben wurden, kamen auf Paër 19, Cimarosa 9, Mayr 8, Weigl 7, Winter 6, Portogallo und Salieri je 5, Guglielmi 4, Morlacchi, Mozart, Paisiello, Schuster, Spontini je 3, Fioravanti, Naumann, Nicolini, Pavesi, Rössler je 2, Anfossi, Farinelli, Federici, Gnecco, Generali, Haydn, Isouard, Martin, Nasolini, Sarti, Storau, Sussmeyer, Traetto, Trento und Zingarelli je 1.

Keine Oper hatte in diesem Zeitraum grössere Erfolge, als: Il matrimonio segreto[1] von Cimarosa, über welche der Berichterstatter der Allg. musik. Zeitung im Jahre 1812 schreibt, dass sie noch immer gefalle, obschon sie an 150 Mal wiederholt worden sei. In diesem Jahre trat auch der Bassist Benincasa, geb. 1783 in Perugia, zum ersten Male in Paër's „Camilla“ mit grossem Erfolge auf. Ursprünglich Schuster, hatte Morlacchi, der ihn bei der Arbeit ein Liedchen trillern hörte, die herrliche Stimme an ihm entdeckt und ihn zum Sänger ausgebildet. Seine Stimme hatte eine überraschende

[1] 1792 zum ersten Male gegeben.

Volubilität. Seine Komik war hinreissend, voll Anmuth und Herzlichkeit.

Grossen Erfolg hatte die im Jahre 1810 zum ersten Male gegebene Spontini'sche Vestalin. Ein Bericht vom Jahre 1812 lobt die Darstellung fast durchgehend. „Signora Sandrini — heisst es darin — rührt ungemein als Julia, Benelli (Licinio) flösst Bewunderung und Mitleiden ein. Signora Belloli (oberste Vestalin) imponirt durch ihre Stimme und spielt mit Würde. Tibaldi (Cinna) singt sehr brav. Perotti (Pontifex) ist der Einzige, welcher nicht vollständig genügt. Die Chöre leisteten, was man von ihnen verlangen kann.“ Nur diesem letzteren wird in einem anderen Berichte widersprochen. „Die prachtvollen Chöre — lesen wir hier — werden wahrhaft misshandelt, was bei dem Mangel eigener Choristen vielleicht unvermeidlich sein mag.“

Es kann nicht geläugnet werden, dass trotz der Mittel, über die man zu dieser Zeit verfügte, die musikalischen Verhältnisse Dresdens im übrigen Deutschland damals nicht in dem Ansehen standen, wie es seiner grossen Vergangenheit auf diesem Gebiete entsprochen hätte. Sie sollten jedoch durch die über dasselbe jetzt hereinbrechenden Kriegsdrangsale grosse und folgenreiche Veränderungen erfahren.

# Erneute Versuche, ein deutsches Schauspiel am kurfürstlich sächsischen Hofe zu Dresden zu bilden.

**Französisches Schauspiel unter François Favier. — Unterhandlungen mit Gottfried Heinrich Koch. — Bildung eines neuen deutschen Schauspiels unter dem Letzteren. — Zustand der Oper und des Dramas in Frankreich und Deutschland. — Gegensatz der formalistischen und naturalistischen Spielweise. — Beurtheilung der Darsteller, des Repertoires und der Leistungen der Koch'schen Gesellschaft. — Aufhebung des kurfürstlich deutschen und des französischen Schauspiels. — Der Theaterunternehmer Wäser in Dresden.**

Schon im October 1763 war der Schauspieler François Favier vom Kurfürsten Christian Friedrich mit der Bildung eines neuen französischen Schauspiels betraut worden. Es trat jedoch erst nach dem Tode des Letzteren 1765 ins Leben und eröffnete seine Vorstellungen im kleinen (Moretti'schen) kurfürstlichen Theater am 7. Mai dieses Jahres. Es bestand aus 9 Schauspielern und 9 Schauspielerinnen, dem Souffleur und einem Balletmeister. Die Anstellung dieses Letzteren wies zugleich auf die Bildung eines Ballets hin, die, wie wir gesehen, auch nicht auf sich warten liess. Der Gehaltsetat dieser französischen Truppe war auf 18,500 Thlr. jährlich normirt; sie hatte sowohl Schauspiele, wie Operetten zu geben. Die Vorstellungen, deren etwa 2—3 wöchentlich, im Ganzen aber

etwa 100 jährlich stattfinden sollten, nahmen regelmässig Abends 7 Uhr ihren Anfang.

Doch auch wegen Bildung eiues deutschen Schauspiels war man schon seit März 1764 in Unterhandlung. Die Wahl war auf den Inhaber des kursächsischen Privilegiums, den Principal Gottfried Heinrich Koch gefallen. Sie war auch sonst eine gebotene, da er zu dieser Zeit die vorzüglichsten und mannigfaltigsten schauspielerischen Kräfte in seiner Truppe vereinigte.

Koch hatte sich schon als Schauspieler allgemeine Achtung und Gunst erworben. Er war ein Mann von Bildung und Urtheil, wohlmeinend, zuverlässig und, wenn auch stets praktisch, doch ehrenhaft. Schon als er noch im Verbande der Neuber'schen Truppe stand, war ihm Lessing befreundet. Man sagt, dieser habe auf seine Darstellung einen so grossen Werth gelegt, dass er es aufgegeben, ein Trauerspiel fertig zu schreiben, als Koch, einem Rufe nach Wien folgend, Leipzig verliess. Kaum dass sich Letzterer 1850 an die Spitze einer eigenen Gesellschaft gestellt, als auch schon Gottsched ihn für seine Bühnenreform zu gewinnen bemüht war. Zwar schien sich anfänglich ein gutes Einvernehmen zwischen ihnen herzustellen, insbesondere leistete Gottsched seinem neuen Schützlinge bei der Errichtung eines neuen Theaters in Quandt's Hofe zu Leipzig durch seine Rathschläge unzweifelhaft grosse Dienste.[1] Indessen war Koch keineswegs der Mann, sich wie die Neuber völlig von ihm beherrschen zu lassen, noch seine Existenz ganz an einen idealen Zweck und ein Princip zu setzen, welches er in solcher Ausschliesslichkeit nicht einmal theilte. Auch er erstrebte eine Hebung des deutschen Theaters, bei der veränderten Richtung der Zeit verstand er aber doch

[1] Er gab ihm den Plan dazu an, den er nach dem Muster der alten Theater entwarf. Das Koch'sche Theater war in Deutschland das erste, dessen Zuschauerraum im Halbkreise angeordnet war.

noch etwas Anderes darunter, als der ganz in Einseitigkeit befangene Gottsched. Zudem war er ein viel zu umsichtiger Geschäftsmann, als dass er den Umständen nicht überall Rechnung getragen hätte. Ihm galt es vor Allem, seiner Unternehmung eine möglichst feste und dauerhafte Grundlage zu geben, wobei er im Kampfe mit der Concurrenz der übrigen Truppen in den Mitteln nicht eben wählerisch war. So hatte er es gleich anfänglich nicht verschmäht, sich hierzu, wennschon nur vorübergehend, der Possenreissereien des Harlekin Leppert mit zu bedienen. Die Begünstigung der eben auftretenden Natürlichkeitsrichtung und der ihnen entsprechenden englischen Stücke konnte Gottsched ebensowenig befriedigen. Der Versuch, auch noch das Singspiel für sein Unternehmen fruchtbar zu machen, sollte aber 1752 der Anlass zu einem völligen Bruche werden. Die literarischen Streitschriften und Satyren, die Gottsched's hoffährtiges Auftreten auch diesmal wieder herausforderte, führten für diesen eine empfindliche Niederlage herbei.

Wie sehr Koch seine Gesellschaft bisher auch gehoben hatte, so war ihm zur Zeit die Schönemann'sche doch weit überlegen. Es war daher für ihn ein doppelter Glücksfall, dass unmittelbar nach dem Ausbruche des siebenjährigen Kriegs, der ihn von seiner Erwerbsquelle hinwegzudrängen drohte, Schönemann seine Truppe völlig vernachlässigte und endlich sogar verliess, so dass sie, nach einem missglückten Versuche, sich unter Eckhof's Leitung zu stellen, ihn an ihre Spitze berief. Koch zögerte nicht, diesem Rufe zu folgen, und vereinigte so die aus der Neuber'schen Schule hervorgegangenen beiden Zweiggesellschaften, indem er zugleich die besten Kräfte des eben in Auflösung begriffenen Weimarischen Hoftheaters (unter Theophil Döbbelin) an sich heranzog und nun in der That die erste Truppe in Deutschland unter sich vereinigte. Nichtsdestoweniger war auch noch er zu einem fortdauernden Ringen um

seine Existenz, zu einem ebenso unsicheren, wie lästigen Wanderleben verdammt, daher der Eifer erklärlich ist, mit welchem er die nicht eben glänzenden Anerbietungen des kursächsischen Hofes ergriff, in der allerdings nur illusorischen Hoffnung, seinem Unternehmen einen festen Wirkungskreis und eine gesicherte Zukunft hierdurch zu gewinnen.

Die Unterhandlungen mit ihm wurden durch den Oberkämmerei-Secretär J. D. Müller geführt. Koch sagt in einer seiner Mittheilungen an diesen, „dass er ohne die Nachcomödien über mehr als 100 Stücke verfüge, nach allerlei Geschmack, so wie itzo das Deutsche Publikum es verlangt, aus dem Französischen, Italienischen, Engländischen, Holländischen". Doch hoffe er auch noch Stücke aus dem Spanischen zu erhalten. Die italienischen Sachen seien meist von Goldoni und Giari. Desgleichen besitze er „etliche Singstücke nach Art des ‚Teufel — los', welche immer mehr Geschmack" fänden. Er verhehlt hierbei nicht, dass sie gleich den Balleten dem Dresdner Hof aber wohl nicht genügen würden. „Junge Mädchen — heisst es an anderer Stelle — aber habe ich nicht, denn so wie ich sie brauche, kann ich sie nicht bekommen, und die ich bekomme, kann ich beim Theater nicht brauchen. Und zum Missbrauche verlange ich keine, wie andere Principals."

Die meiste Schwierigkeit machte die Einigung über die Dauer des abzuschliessenden Vertrags. Koch wies auf die Möglichkeit einer baldigen Kündigung hin. Er giebt zu bedenken, dass er, um seinen Dresdner Verpflichtungen zu genügen, seine Hamburger Unternehmung aufgeben müsse, welche sehr einträglich sei. Auch überschlägt er sehr kühl die Dresdner Verhältnisse, indem er schreibt: „Er kenne Dresden seit vielen Jahren sehr gut. Es sei nicht im Stande, eine Truppe, besonders wie die seinige, zu ernähren." Gleichwohl entschloss er sich endlich, einen Contract auf nur ein einziges Jahr

bei halbjährlicher Kündigung abzuschliessen. Er verpflichtete sich darin, mit Ausnahme der Zeit vom 1. September bis 31. October und von Ostern bis Pfingsten (während welcher er für eigene Rechnung in Leipzig spielen durfte) wöchentlich 2—3 Vorstellungen, im Ganzen etwa jährlich 80 zu geben und für Zahlung der Gagen, Garderobe und Decorationen etc. zu sorgen, wogegen ihm das kurfürstliche Theater sammt Garderobe und Decoration zur Benutzung bewilligt, die Beleuchtung, sowie das Orchester für kurfürstliche Rechnung beschafft und ein Honorar von 9000 Thlr. gezahlt werden sollte. Auch wurde für die Mitglieder der Truppe an den Comödientagen ein Friseur bestellt, sie selbst aber, gleich den Darstellern des französischen Schauspiels, nach und aus dem Theater gefahren, wofür von Seiten des Directeur des plaisirs eine jährliche Entschädigung von 150 Thlr. an die kurfürstliche Stallkasse zu entrichten war. Koch und seine Frau erhielten 2 Freibillets ins zweite Parterre, die übrigen Mitglieder der Truppe 16 auf die Galerie.

Koch hatte gewünscht, „die völlige Direction mit der Bezahlung, mit Auswählung der Stücke, auch in Annehmung und Abdankung der Personen etc.“ zu behalten. Er war jedoch hierin dem Directeur des plaisirs ganz untergeben. „Ueberhaupt — lautet die hierauf bezügliche Stelle des Contracts — ist unter der Kochen verbleibenden Direction keine gänzliche Unabhängigkeit, sondern vornehmlich dieses zu verstehen, dass für alles dasjenige, so seine Gesellschaft betrifft, der Directeur des plaisirs sich lediglich an ihn hält, ihm allein die erforderlichen Anordnungen ertheilt und ihm die Veranstaltung des Angeordneten bei seiner Gesellschaft überlässt, auch ihn in der benöthigten Autorität über die zu seiner Gesellschaft gehörigen Personen kräftigst handhabt etc.“ Träten jedoch auf Wunsch des Hofes Entlassungen und neue Engagements ein, so

sollten die hierdurch entstehenden Mehrausgaben von diesem noch besonders vergütet werden.

Die Vorstellungen der französischen, wie der deutschen kurfürstlichen Schauspieler waren fortan ganz öffentlich und der Zutritt zu ihnen Jedermann gegen die Erlegung eines bestimmten Einlasspreises gestattet — ein Fortschritt, auf dessen wohlthätige Einwirkungen ich bereits im vorigen Abschnitte hinweisen konnte. Die Einlasspreise waren aber für das französische Schauspiel fast durchgehend höher, als für das deutsche. Zu den Vorstellungen des ersteren kostete ein Billet in den Cercle und in die Logen des ersten und zweiten Rangs 20 Gr., in das Parterre und in die Logen des dritten Rangs 8 Gr., auf die Galerie 4 Gr. Zu denen des deutschen Schauspiels war dagegen der Preis eines Billets in den Cercle und in die Logen des ersten und zweiten Rangs auf 12 Gr., in den dritten Rang auf 8 Gr., in das Parterre und die Galerie auf 4 Gr. festgesetzt. Für die Offiziere der Garnison waren die Preise noch durchgängig ermässigt. Für die Logen war auch ein Jahresabonnement eingerichtet.

Nach dem Vorgange verschiedener anderer Theater hatte man leider die tadelnswerthe Einrichtung getroffen, in den Nebenzimmern des Theaters Pharaotische aufstellen zu lassen und die Theilnahme am Spiel mit einer Steuer zu belegen. Jeder Tisch zahlte, sobald der Banquier daran Platz genommen hatte, 6 Ducaten, jeder Spieler noch ausserdem den Einlasspreis des ersten Platzes. Nur bekannten Personen war jedoch der Zutritt gestattet.

Ehe ich mich der Betrachtung der Leistungen beider Gesellschaften zuwende (soweit sie überhaupt möglich ist), wird es nöthig sein, einen Blick auf die Veränderungen zu werfen, welche in Frankreich und in Deutschland sowohl auf dem Gebiete der Oper, wie auf dem des Schauspiels inzwischen stattgefunden hatten.

Der von der Natur mehr und mehr abweichende Formalismus der französischen Tragödie und der italienischen Oper hatte seit längerer Zeit den Geschmack nicht nur der romanischen, sondern auch der germanischen Völker beherrscht. Schon mit Anfang des 18. Jahrhunderts machte sich aber dagegen, wenn auch anfänglich nur leise, eine Reaction zu Gunsten der Naturwahrheit und der individuellen Empfindung geltend, welche von der sensualistischen Philosophie und den mit ihr in Verbindung stehenden Freidenkern genährt wurde. Sie trat zunächst in England und Frankreich hervor. Bei der damaligen Abhängigkeit Deutschlands von der Culturentwicklung dieser Länder konnte aber auch dieses nicht unberührt davon bleiben. Hier, wo das Nationalgefühl in so tiefem Schlummer lag, musste sie besonders auf dieses belebend einwirken, wodurch die Bestrebungen, ein eigenes nationales Drama, eine eigene nationale Oper zur Entwicklung zu bringen, wieder neu angeregt wurden. Wir haben gesehen, wie hier die ersten, auf eine derartige Reform der Oper gerichteten und anfangs grossen Erfolg versprechenden Versuche dem damit zusammenfallenden neuen Aufschwunge der italienischen Oper rasch unterlagen, während die etwas früher in Frankreich mit doch nur mässigen Talenten unternommenen ähnlichen Bestrebungen von dem vollständigsten Erfolge gekrönt worden waren und die italienische Oper für längere Zeit fast völlig verdrängt hatten.

Die italienische Oper hatte sich aus dem Recitative und wenn auch nicht unmittelbar aus dem Volksliede, so doch aus dem hieraus entsprungenen Kunstgesange, dem Madrigale, entwickelt. In jenem sollte die musikalische Form ganz nur im Dienste des Worts und der Dichtung stehen, in diesem umgekehrt Wort und Dichtung, obschon sie die musikalische Form, die hier ein selbstständigeres Leben beanspruchte, noch immer innerhalb gewisser Grenzen bestimmten, sich dieser doch unter-

ordnen und ganz in ihr aufgehen. Beide Elemente zeigen sich in der italienischen Oper aufs Engste mit einander verbunden. Sie konnten in dieser Verbindung aber eine verschiedene Stellung zu einander einnehmen. Das Recitativ konnte entweder die Melodie ganz beherrschen und sich diese unterordnen, oder es konnte umgekehrt von ihr beherrscht und ihr untergeordnet werden. Es scheint, dass jeder rationelle Versuch einer nationalen Reform der Oper auf eines dieser beiden Grundelemente der italienischen Oper, wenn nicht zugleich auf beide, zurückgehen muss. Auch Lully hatte es gethan, indem er einerseits das Recitativ im Geiste der französischen Tragödie, d. i. also rhetorisch-pathetisch, zu behandeln suchte, und andererseits auf das französische Volkslied (chanson) zurückging. Er hat jedoch diese beiden Elemente in seinen Compositionen sehr auseinander gehalten. Er schränkte das letztere fast ganz auf den instrumentalen Theil seiner Opern (den er freilich erweiterte), auf Tänze, Märsche und etwa noch auf die Chöre ein — wogegen er den eigentlich dramatischen Theil derselben in dem angedeuteten Sinne fast ganz recitativisch behandelte. Er schloss sich dabei dem Beispiel der älteren italienischen Operncomponisten an, indem er da, wo die Empfindung sich steigert, das Recitativ zu kurzen ariosen Sätzen sich emporringen liess. Doch blieb bei ihm selbst noch dann die Melodiebildung beschränkt.

Rameau, welcher zwar anfangs als Neuerer verdächtigt wurde, that im Grunde nichts Anderes, als dass er die Reform Lully's mit den erweiterten Hülfsmitteln seiner Zeit und mit ungleich grösserer Einsicht in die Gesetze der Harmonie weiter fortsetzte, was besonders dem orchestralen Theil seiner Opern zu Gute kam. „Der langsame, gleichmässige Schritt der Lully'schen Oper — sagt Otto Jahn (W. A. Mozart) — ist durch Rameau freier und bewegter, der dramatische Ausdruck

lebhafter und energischer geworden. Es wird ein charakteristisches Colorit in der Musik sichtbar, allein das Fundament ist geblieben."

Auch Gluck ging bei seiner Opernreform wieder auf die Anfänge der Italiener zurück. Wie sie, wollte auch er den Worten der Dichtung einen erhöhten Ausdruck geben. Kommt bei diesem Principe überhaupt schon sehr viel, ja Alles auf Natur und Charakter des Textes an, so lässt sich dieser doch noch in verschiedenem Sinne auffassen, insofern er der Betrachtung verschiedene Seiten und verschiedene Momente darbietet. Die Reform Lully's war hauptsächlich darauf ausgegangen, das dramatische Moment des Textes zu entschiedenerem Ausdruck zu bringen. Indem er aber dabei vorzugsweise eine rhetorische Behandlung des Pathos ins Auge fasste, drang er nicht bis in die eigentliche Seele, bis in die Wurzel desselben ein, welche erst in dem Individuellen der Natur und des Charakters gelegen ist, welche das Pathos entwickeln. Er brachte vielmehr nur die allgemeine Seite desselben zum Ausdruck.

Gluck trat diesem Momente des dramatischen Lebens zwar näher, aber doch nur erst näher. Er fasste zuerst das Charakteristische der dramatischen Situation ins Auge und brachte dieses in einem grossen, aber doch mehr nur allgemeineren pathetischen Sinne zum Ausdruck. Auch seine Charakteristik entbehrt, obgleich nicht des individuellen Lebens überhaupt, so doch des innersten individuellen Lebens und stellt sich daher in zwar scharfen, doch noch immer verallgemeinernden Linien dar. Die musikalischen Schätze auch noch auf diesem Gebiete zu heben, war erst dem Genie eines Mozart vorbehalten.

Aus diesem Grunde tritt auch das der Gluck'schen Reform eigenthümliche nationale Moment weniger scharf hervor, als ein ihr inwohnender, mit den Bestrebungen Lully's und Rameau's verwandter Zug. Weshalb ihm der

französische Gesandtschaftsattaché de Rollet auch anrathen konnte, den Erfolg, den er in Deutschland nicht fand, in Paris zu suchen, da die von ihm eingeschlagene Richtung im Grunde nichts Anderes sei, als eine Weiterentwicklung der französischen Oper. Wie richtig der Franzose geurtheilt, geht nicht sowohl aus den unmittelbaren Erfolgen hervor, welche Gluck in Paris feierte, da hierzu noch manche Nebenumstände mitgewirkt haben, sondern mehr noch aus der Nachwirkung, welche er auf die Entwicklung der französischen ernsten Oper (Mehul, Isouard), ja selbst auf einzelne italienische Componisten (Salieri, Spontini, Cherubini) ausübte. Wurden doch die Wirkungen, die er in Deutschland hatte, zum Theil erst durch diese (wie z. B. auf Winter durch Salieri, vielleicht selbst auf Beethoven durch Cherubini) vermittelt. Auch auf Mozart (Idomeneo) machte sich seine Einwirkung, obschon sie hier wohl eine ganz unmittelbare war, nur so lange geltend, als dieser noch unter italienischem Einflusse stand. Gluck's ganze Geistesrichtung neigte sich eben mehr dem romanischen Kunstprincipe, als dem germanischen zu, seine Werke haben einen mehr plastischen, als malerisch stimmungsvollen Charakter, sie haben mehr Zeichnung, als Farbe.

War diese ganze Richtung überwiegend das Werk künstlerischer Reflexion, befriedigte sie mehr den Geist, als das Gemüth und die ästhetische Sinnlichkeit, so sollte jetzt unter dem Einflusse der auf Naturwahrheit und individuelle Empfindung dringenden Bestrebungen der Zeit und unter Anregung der eben in Italien emporblühenden Opera buffa in Frankreich eine Oper entstehen, welche dem französischen Charakter und Naturel, diesem Gemisch von Esprit und Sentiment, entsprang und entsprach und, den sinnlichen Reiz der Melodie im Auge behaltend, seine Anregungen in der Romanze, im chanson, in den volksthümlichen Liederchen der Vaudevilles suchte und fand. Schon die Opera buffa war aus

einer Art Reaction gegen die Opera seria hervorgegangen. Sie entzog sich nicht nur der Herrschaft ihrer Formen und Regeln, sondern verspottete sogar diese nicht selten. Die erkünstelten Stimmen der Castraten ganz von sich ausschliessend, machte sie nicht wie diese den Sopran oder Alt zum Liebhaber oder wohl gar zum Helden der Handlung, sondern erwählte hierzu den Tenor oder Bass (den basso buffo).

J. J. Rousseau war der Erste, welcher in seinem Devin du village ein Beispiel aufstellte, wie die Melodie der Italiener für die Franzosen in nationalem Sinne fruchtbar zu machen sei. Mit dem Gewicht seines Namens brach er der neuen Richtung die Bahn, welche dann d'Auvergne, Duni (ein geborener Neapolitaner), Montigny, Philidor mit Anmuth, Leichtigkeit und Heiterkeit weiter verfolgten, bis endlich E. Gretry der französischen Oper diejenige Gestalt gab, welche dem Charakter des französischen Geistes völlig entsprach und sie durch eine Mischung von Scherz und Ernst zu einem pendant der gleichzeitig aufgekommenen ernsten oder rührenden Comédie machte. Boieldieu brachte dieselbe, indem er ihr noch eine romantische Färbung gab, später zur reizvollsten Blüthe.

Der Gegensatz zwischen dieser neuen und der alten klassischen Oper zeigte sich am entschiedensten darin, dass jene das Recitativ, welches die nothwendige Grundlage von dieser war, fast völlig fallen liess. Der raschere Pulsschlag, welcher ihr, den natürlichsten Ausdruck des individuell charakteristischen Lebens forderndes Spiel bewegte, musste das Recitativ als eine hemmende Fessel empfinden, welche man abstreifte, um sich die nöthige Freiheit zur Führung eines leichten, geistreichen Dialogs zu gewinnen.

Gewissermassen in einem Gegensatze auch wieder hierzu hatte Rousseau in seinem Pygmalion die Musik zu einer den Fluss des recitirenden Dramas verzögernden

Begleiterin desselben gemacht. Obschon diese Gattung nur eine kurze Blüthe gehabt, so ist sie doch charakteristisch für eine Zeit, in welcher die individuelle Empfindung nach möglichst bedeutendem, charakteristisch-stimmungsvollen Ausdrucke rang.

Der doppelte Einfluss der italienischen Intermezzi, aus denen sich die komische Oper entwickelt hatte, und der französischen Operetten konnte in Deutschland um so weniger wirkungslos bleiben, als man hier schon früher den Versuch gemacht hatte, das Volkslied für die nationale Oper zu benutzen und das Recitativ dabei auszuschliessen. Es ist eine immer wieder aufs Neue zu machende Erfahrung, dass das deutsche Schauspiel im Kampfe mit anderen theatralischen Unternehmungen sich nicht sowohl durch Anspannung seiner eigenen Kräfte durchzusetzen sucht, sondern sein einziges Heil in dem Ergreifen der Mittel finden zu sollen glaubt, mit welchen diese Unternehmungen ihre Wirkungen erzielen, gleichviel ob diese Wirkungen überhaupt verwerflich oder ob die Benutzung jener Mittel für seine eigene Entwicklung wenigstens schädlich sind. So hatte es sich im Kampfe mit der italienischen commedia dell' arte des Stegreifspiels und der Masken derselben, im Kampfe mit der ersten italienischen und deutschen Oper ihres Decorationsprunkes und ihrer Bühneneffecte bemächtigt, es hatte im Ringen mit dem französischen Ballete dieses selbst in sich aufgenommen und so verband es sich denn auch jetzt zunächst wieder mit den italienischen Intermezzisten und den französischen Operettensängern, bis es endlich die Anregung gab, derartige Spiele auch selbst zu erfinden.

Schon Schönemann hatte in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts den Versuch hierzu mit einer englischen Operette „the devil to pay“ gemacht, die er ins Deutsche übersetzen liess. Ohne eigentliche Sänger und ohne die Begleitung des Orchesters konnte sie freilich nicht ansprechen. Mit ungleich besserem Erfolge hatte Koch

diesen Versuch wieder aufgenommen, indem er denselben Stoff neu von Weisse behandeln und von seinem Musikdirector Standfuss componiren liess. Der Beifall, den er mit diesem Experimente errang, muss wohl hauptsächlich daraus erklärt werden, dass er in dem Schauspieler Bruck einen vorzüglichen Repräsentanten des Jobst Zechel, in der Steinbrecher eine ebenso glückliche Darstellerin für die Rolle des Lenchen besass. Von diesem Versuche wird nun gewöhnlich die Entwicklung der neuen deutschen Oper datirt. Erst in Joh. Adam Hiller in Leipzig sollte sich aber das Talent finden, welches die hierbei gestellte Aufgabe nicht nur in volksthümlicher, nationaler, sondern auch in einer dem Zustande des deutschen Theaters, welches noch keine genügend ausgebildeten Sänger besass, durchaus entsprechenden Weise ergriff. Das Hiller'sche Liederspiel wurde dann später von Dittersdorf zu reicheren Formen entwickelt, die durch Mozart's die ganze musikalische Bildung der Zeit umfassenden, universellen Geist zu einer Vollendung gebracht werden sollten, die nach Seite der individuell dramatischen Charakteristik weder an Tiefe, noch auch an Reichthum wieder erreicht worden ist.

Um die Schauspieler seiner Truppe für die Aufnahme der von ihm später so begünstigten Operette gefügig zu machen, welche denselben ein ungleich zeitraubenderes Studium als das recitirende Drama auferlegte, musste Koch zu sehr bedenklichen Reizmitteln greifen. Er bewilligte nämlich einem jeden Darsteller für jede Opernvorstellung eine besondere Gratification, — anfänglich 2 Gulden für jede erste und 1 Gulden für jede folgende Vorstellung, welche jedoch für die Darsteller erster Rollen bald bis auf 1 Louisd'or für die erste und bis auf 1 Ducaten für jede folgende Vorstellung gesteigert werden musste; was zu einer Zeit, in welcher Künstler, wie Schröder, ausnahmsweise 5 Thaler Wochengage erhielten, und in welcher die ganze wöchentliche Theater-Einnahme in einer

Stadt wie Dresden durchschnittlich nur 80 Thaler betrug, sicher sehr viel war. Es ist übrigens, wie ich glaube, das erste Beispiel der jetzt so allgemein in Aufnahme gekommenen Spielhonorare, wenigstens in Deutschland.

Entschiedener noch als in der Oper war aber die in der Zeit liegende Richtung auf das Naturwahre und auf die Auslebung individuellen Empfindens im gesprochenen Drama zur Erscheinung gekommen. In Frankreich, wo das Lustspiel schon immer gegen den conventionellen Formalismus der Tragödie reagirt hatte, ging auch diese Richtung wieder vom Lustspiele aus. Es entstand das sentimentale oder weinerliche Lustspiel, welches, indem es sich hierbei in die Gemüthssphäre hinüberspielte, der höchsten Autorität derselben, der Moral, dienstbar wurde und unmittelbar auf Besserung und Abstellung sittlicher Gebrechen ausging. Die Schwächlichkeit dieser Richtung zeigte sich darin, dass es sich bei diesen Stücken, wie beim Sentimentalen überhaupt, weniger um Darstellung von Empfindung als von Anempfindung handelte und die darin gelehrte Moral meist auf ziemlich flache Gemeinplätze hinauslief.

In England führte dagegen diese Natürlichkeitsrichtung vorzugsweise dahin, dass die Handlung des Dramas in Kreise verlegt wurde, welche zur Zeit noch mehr von der natürlichen Empfindung, als von der conventionellen Sitte beherrscht wurden. Es entstand das bürgerliche Familiendrama, dessen charakteristischer Grundzug ebenfalls das Sentimentale und Moralisirende ist. In Deutschland trat diese Richtung zuerst im Schäferspiel auf.

Schon in dem Prolog, mit welchem Koch 1750 seine Vorstellungen in Leipzig eröffnete, wurde gegen die conventionelle Spielweise der Franzosen Einspruch erhoben. Im Jahre 1754 aber wurde schon darauf hingewiesen, dass auch „der Fleiss der munteren Briten seit Kurzem die deutsche Bühne schmücke“ und „ein Barnwell zur Besserung deutscher Sitten diene“.

Gewiss würde aber diese Richtung hier bald ganz ins Platte herabgesunken sein und sich in eine engherzige Moral und eine hohle Empfindsamkeit verloren haben, wenn eine Anzahl genial beanlagter Männer der deutschen Literatur ihr nicht theils durch eigene Werke, theils durch den Hinweis auf Shakespeare einen höheren Aufschwung und erhabene Merkziele und Muster gegeben hätten. 1756 führte Koch in des Dichters Gegenwart Lessing's Sara Sampson in Leipzig auf der Bühne ein, in welcher (wenn auch noch immer nach fremden Vorbildern) zum ersten Male mit deutscher Zunge und aus deutschem Herzen der Widerstreit tiefer Empfindung und mächtiger Leidenschaften das Wort führte. 1767 sollte die Lessingsche Dramaturgie das Drama der Deutschen aus den Fesseln der französischen Regeln befreien und in Minna von Barnhelm das erste, noch immer massgebende Muster eines vaterländischen Lustspiels aufgestellt und hierdurch das nationale Drama der Deutschen wahrhaft begründet werden.

Natürlich konnten diese Verhältnisse auch auf die Schauspielkunst nicht ohne Einfluss bleiben. Was aber das damalige französische Schauspiel in Dresden betrifft, so fehlen uns freilich alle näheren Nachrichten darüber. Dagegen lässt dieser Einfluss sich an der Koch'schen Gesellschaft um so sicherer verfolgen. Wir sahen, dass Letzterer sich schon 1750 im Principe für die neue Natürlichkeitsrichtung entschied. Theorie und Praxis stehen freilich nicht nur überhaupt, sondern nur zu oft selbst noch bei einem und demselben Menschen in Widerspruch miteinander. Nach allen Nachrichten gehört Koch's Vortrag und Spiel noch der alten französchen Schule an, was jedoch in den Stücken des höheren Stils ungleich stärker als im Lustspiele hervortreten musste, in welchem seine Meisterschaft lag. Doch auch die meisten der übrigen, der ersten Periode seiner Principalschaft angehörenden Darsteller werden noch mit einem ähnlichen Wider-

spruche behaftet gewesen sein, trotz des längeren Einflusses, den Eckhof (von 1658—64) auf sie mit ausgeübt hat.

Eckhof wird gewöhnlich der Vater der deutschen Schauspielkunst genannt. Er stellte in der That nicht nur der Nacheiferung ein überaus treffliches Vorbild in sich auf, sondern wirkte auch mehr als irgend ein anderer Schauspieler seiner Zeit durch Aufmunterung, Rath und Lehre auf seine Umgebungen ein. Als das eigentliche Haupt der auf Naturwahrheit ausgehenden Richtung, als ihr, freilich auf einem ungleich engeren und weniger glänzenden Gebiete, reinster Repräsentant muss aber nach Schröder's Urtheile, dem wir wohl hierin vertrauen dürfen, dessen Stiefvater, Conrad Ackermann, bezeichnet werden. Wohl wird auch Eckhof von Schröder als der grösste Theaterredner, den je eine Nation gehabt habe, gepriesen; gegen sein Spiel aber erhebt er nicht unbeträchtliche Einwendungen. „Er wäre sicherlich — heisst es bei ihm — hierin ebenso gross gewesen, hätte ihm die Natur einen besseren Körper gegeben, hätte er kein französisches Theater gesehen und nicht den grössten Theil seiner Bildungsjahre in Hamburg und in einem beschränkten bürgerlichen Zirkel gelebt, der ihn mit dem Tone der grossen Welt unbekannt liess.“ Nur in einzelnen Rollen, welche der Eigenthümlichkeit seiner Natur besonders günstig entgegenkamen, befriedigte er auch hierin Schröder vollkommen, und dieser hat dann nicht Worte des Lobes für ihn genug.

Kurz vor dem Abschlusse mit dem Dresdner Hofe hatte sich Koch mit Eckhof entzweit. Es scheint, als ob dieser, vielleicht noch mehr seine Frau, einen zu grossen Einfluss auf die Wahl und Besetzung der Stücke gesucht, und Koch, um ihnen entgegen zu wirken, das Lustspiel gegen die ernsten Stücke (die Eckhof's eigenstes Feld waren) bevorzugt hätte. Dieser verliess ihn bereits im Frühjahr 1764. Nichtsdestoweniger war die Truppe da-

mals noch immer die erste. Sie bestand aus 29 Personen und zwar aus folgenden Darstellern:

Heinrich Gottfried Koch und Frau, Johann Anton Bruck, Johann Gottfried, gen. Johann Anton Brückner mit Frau und Sohn, Johann Ludw. Starck und Frau, Karoline Steinbrecher mit Mutter, Joh. Gottlieb Schubert, Christian Witthöft und Frau, Lebrecht Martini, Franziska Kornthal, die Wittwe Starcke, Karl Christian Starcke, Joh. Christoph Walter, Joh. Gottlieb Schindler, Joh. Christoph Hörlitz, Joh. Georg Kaldt mit Frau und Christian Friedr. Wonne.

Koch galt damals für einen der ersten Darsteller im Fach der komischen Alten. In ernsten Rollen war er meist steif und sprach sie auch schlecht. Von seiner Gesticulation hat man gesagt, dass er seine Hand nicht in die offene Weste habe stecken können, ohne damit einen Halbzirkel zu beschreiben. Mit derselben geschwungenen Bewegung habe die Hand ihren Rückzug in die Rocktasche genommen.

Koch's Gattin, Christiane Henriette, geb. Merleck aus Leipzig, war schon allein durch ihre Schönheit berühmt. (Graff hat sie als Pelopia in Atreus von Weisse gemalt.) Sie glänzte früher in Soubretten- und Hosenrollen. Später hat sie in leidenschaftlichen Partien, wie Marwood, grosses Aufsehen erregt. Sie wurde besonders wegen ihres Anstands gerühmt.

Bruck (geb. 1711 bei Graupen in Böhmen) war vortrefflich in niedrig komischen Rollen. Vor Allem wird er im stummen Spiele gerühmt. Auch war er eine der wesentlichsten Stützen der Operette. In dieser excellirte Dem. Steinbrecher, für welche Standfuss alle seine Compositionen einrichtete. Dem graziösen Uebermuth, den sie dabei entwickelte, verdankte sie den Beinamen der deutschen Favart.[1] Ihre Mutter, eine Tochter des

[1] Die Favart, geb. Düroncerey, 1727, war die Frau des Opern-

bekannten Principals Spiegelberg, war besonders in dem Lustspiele „Die koketten Mütter“ berühmt. Dem. Kornthal soll eine gute Sängerin, doch schwache Schauspielerin gewesen sein.

Ludwig Starcke gehörte zu den Darstellern, welche sich schon damals durch Natürlichkeit des Vortrags und Spiels auszeichneten. Er war vorzüglich in treuherzigen Rollen. Seine Frau, Johanna Christiane geb. Gebhardt aus Breslau, war frühzeitig in zärtlichen und naiven Rollen berühmt. Sie machte als Zaire, Sara, Sophie (im Hausvater) Epoche. Später trat sie mit Glück in das Fach der Mütter ein. Schöne Natürlichkeit und Feinheit des künstlerischen Urtheils werden an ihr hervorgehoben.

Witthöft, geb. 1729 in Leipzig, war in komischen Alten beliebt. Er besass viel komische Kraft und erregte oft schon durch sein Auftreten, durch eine einzelne Bewegung die ausgelassenste Heiterkeit.

Brückner, geb. 1730 zu Illmersdorf, war einer der bedeutendsten und genialsten Schauspieler der Zeit. Der Sohn eines Predigers, hatte er eine gute Schulbildung genossen, trat dann bei Rüdiger und hierauf bei Voss in Berlin in den Buchhandel ein, wo er in vertrauteren Umgang mit den ersten der dortigen französischen Schauspieler, sowie mit Lessing und Voltaire kam. Die hierdurch erweckte Lust zum Theater wurde noch durch die Darstellungen der Koch'schen Gesellschaft gesteigert, so dass er sich, nach einem Versuche bei einer kleinen Gesellschaft in Dresden, 1793 der ersteren anschloss. Er spielte zunächst Bedien-

und Lustspieldichters Ch. Simon Favart. Sie war Sängerin an der komischen Oper, hatte auch selbst einige Stücke verfasst (darunter die Operette Annette et Lubin, welche 1764 die französische Gesellschaft in Dresden zur Aufführung brachte) und durch ihre natürliche Anmuth einen grossen Ruf im Fach der Soubretten und Landmädchen erworben, die sie zuerst im charakteristischen Costüm darstellte.

tenrollen. Sein Talent entwickelte sich jedoch so rasch, dass er noch in demselben Jahre erste Rollen erhielt. Er zeichnete sich durch wunderbare Modulationsfähigkeit der Sprache und seltene Ausdrucksfähigkeit der Mimik aus. Seine Stärke lag in der Darstellung grosser Charakterrollen von leidenschaftlichem Pathos. Nach Eckhof's Abgang trat er in dessen Rollenfach ein. Obschon er ihn nicht in allen Stücken ersetzen konnte, soll er ihm doch von allen Schauspielern der Zeit am nächsten gekommen sein. Auch seine Frau Magdalena, geb. Kleefelder aus Königstein (1719), aus der Schule der Neuber, war eine Darstellerin von grossem Umfang des Talents. Sie war ebenso bedeutend im Lustspiel wie im Trauerspiel, im regelmässigen Drama wie im Stegreifspiel. Besonders bewunderte man aber ihr stummes Spiel.

Schubert (1717 zu Zittau geboren) hatte sich ebenfalls unter der Neuber gebildet. Man lobte ihn in der Darstellung der Biedermänner von altem Schrot, der treuherzigen oder auch zänkischen Alten, sowie der Gecken und Landjunker.

Das Repertoire der Gesellschaft in Dresden liegt uns nur unvollständig vor. Wir finden darin im Ganzen nur zwei Singspiele (von Standfuss) verzeichnet. Im Schauspiele sind die Franzosen am meisten vertreten: Voltaire, Molière, Destouches, Reynard, de Vissé, Mad. Graphigny. Goldoni erscheint darin mit 4 Stücken, Lillo (George Barnwell), Otway und Colemann mit je einem, auch Holberg mit einem. Von deutschen Dichtern begegnen wir darin drei Stücken von Gellert und je einem von Weisse, Krüger, Romanus und Schlegel. Das Lustspiel herrschte mit Entschiedenheit vor.

Was die Leistungen der Gesellschaft betrifft, so ist uns — soviel mir bekannt — nur ein einziges Urtheil bei Löwen (Schriften, 1766, IV. Theil 69) erhalten geblieben und zwar über die Vorstellungen des „geretteten Venedigs" von Otway und der „zärtlichen Schwestern" von

Gellert. Es lautet wie folgt: „Unsre Starken hat sich, ich muss es zur Ehre der Kunst gestehen, noch gebessert. Sie hat von den Obersachsen die Anmuth des Ausdrucks angenommen, die uns in diesen Gegenden so schwer wird; sie stehet gerade, sie spricht nicht zu fein. Die Steinbrecherin giebt die beste Hoffnung, eine sehr gute Actrice im Niedrigkomischen zu werden. Von Mad. Koch sage ich nichts. Sie kennen mich, ich bin schwach; ich vergesse die Regeln des Aubignac, sobald mich die Schönheit entzücket. Ich war eben im Begriff, meinem Nachbar mein Urtheil von ihr zu sagen, da sie mit einem Blicke, dem nichts widersteht, mich bemerkte, mich mit den grossen, schwarzen Augen, die in Sachsen noch neue verführerische Künste angenommen hatten, ansah und mir meinen Beifall auf die Weise entriss, mit welcher Boileau den Quinault im Tempel des Geschmacks umarmte.“

Obwohl diese Mittheilung geeignet ist, die gute Meinung von dem Spiele der Koch'schen Gesellschaft herabzustimmen, so muss doch nach allen Urtheilen, die wir aus etwas späterer Zeit über die einzelnen Mitglieder derselben von Augenzeugen besitzen, angenommen werden, dass ihre Leistungen durchaus auf der Höhe dessen standen, was mit nur einzelnen Ausnahmen die theatralische Kunst in Deutschland damals überhaupt darbot. Nichtsdestoweniger scheint die Theilnahme in Dresden keine zu grosse gewesen zu sein. Die ganze Jahreseinnahme (für etwa 80 Vorstellungen) betrug incl. der Rente, welche die Pharaotische abwarfen (circa 1000 Thlr.), nur 6513 Thlr. und ergab ein Deficit von 5036 Thlr.

Auch der Hof schien noch wenig Gefallen an diesen Darstellungen finden zu können, wenigstens wurde Koch, im Hinblick auf das inzwischen geplante Unternehmen einer neuen italienischen Oper, schon nach 6 Monaten, am 15. December 1764, wieder gekündigt. Seine Privilegien wurden ihm zwar am 10. Februar 1765 aufs Neue

bestätigt, ihm auch die Erlaubniss ertheilt, für eigene Rechnung noch weiterhin auf dem kurfürstlichen Theater „unter einigen ihm sonst noch zugestandenen Vortheilen“ zu spielen, doch konnte er hiervon nur kurze Zeit Gebrauch machen, weil er mit Beginn der Vorstellungen der italienischen Oper die seinigen so einrichten sollte, dass sie schon spätestens Abends um 6 Uhr beendigt wären. Koch konnte hierauf nicht eingehen und zog sich zunächst nach Leipzig zurück, wo sich ihm durch den Bau eines besonderen Theaters günstige Aussichten eröffneten. Hier sollte durch ihn im Verein mit Hiller das deutsche Singspiel, freilich auf Kosten der Tragödie, zur Entwicklung und Blüthe gelangen.

Dem deutschen Schauspiele war wieder für einige Zeit kein Raum in Dresden vergönnt. Italiener und Franzosen hatten von den theatralischen Neigungen des Hofs wieder völlig Besitz genommen. Das Repertoire dieser Letzteren bestand, was das Schauspiel betrifft, aus den damals beliebtesten Trauer- und Lustspielen. Nach der schon öfter erwähnten Opernstatistik von M. Fürstenau wurden in den Jahren 1764—66 von der französischen Schauspielertruppe 13 Operetten und Singspiele gegeben, darunter 3 von Monsigny, 3 von Philidor und je 1 von d'Auvergne, Duni und Blaise. Zu den der beiden letzteren, Ninette à la cour und Annette et Lubin, ist der Text von Mad. Favart.

Im Jahre 1769 hob, wie schon früher gedacht, Friedrich August I. auch das französische Schauspiel und das Ballet auf, theils um Ersparnisse zu machen, theils vielleicht auch, um dem deutschen Schauspiele wenigstens hierdurch gerecht zu werden. Ich schliesse dies daraus, dass, während das französische Schauspiel nicht wieder erneuert wurde, im Jahre 1770 der aus Dresden gebürtige Principal Johann Christian Wäser die Erlaubniss erhielt, hierselbst wöchentlich dreimal an opernfreien Tagen für eigene Rechnung zu spielen. Diese Erlaubniss

wurde ihm zunächst auf ein Jahr vom Tage der Eröffnung seines Theaters (19. November 1770) ertheilt und dann auf ein weiteres Jahr verlängert.[1]

Wäser hatte bei der Neuhoff'schen Gesellschaft seine schauspielerische Laufbahn begonnen. Im Jahre 1764 stellte er sich selbst an die Spitze einer Truppe, die sich 1769 wieder auflöste. Noch in demselben Jahre bildete er jedoch eine neue. Mit dieser ging er nach Leipzig, wo er mit Koch in Conflicte gerieth, dem er 1770 weichen musste. In Dresden, wohin er sich hierauf wendete, erhielt er zu seinen Vorstellungen das schon öfter erwähnte Theater auf dem Brühl'schen Wall eingeräumt.

Von den Schauspielern der Wäser'schen Truppe erwähnt die Chronologie des deutschen Theaters im Jahre 1769, ausser seiner Frau und einem Verwandten derselben, einen damals erst 16jährigen Burschen, Namens Pisting, welcher Talent für das niedrig Komische zeigte, noch Wollandt und Estinger. Wollandt wird in späterer Zeit als brauchbarer Schauspieler vielfach belobt. 1770 hatte Wäser das Glück, in dem Balletmeister Kummer eine tüchtige Kraft für die Pantomime zu gewinnen. An ihm selbst, „der im Nothfall Alles, am liebsten Chevaliers spielte", soll die Figur das Beste gewesen sein. Mehr Talent besass seine Frau, die nur zu wenig Schule hatte, um nicht bloss eine brauchbare Schauspielerin, die sie thatsächlich war, sondern auch eine vorzügliche zu sein. In zweien an Herrn J. F. Löwen zu Rostock gerichteten

[1] M. Fürstenau theilt von einem Theaterzettel der Gesellschaft, dem einzigen, den er gefunden, die Ankündigung mit: „Der Triumph der Freundschaft", eine Comödie in drei Acten aus dem Französischen des Herrn Marin. Zwischen den Acten der Comödie wird vorgestellt: Il matto Don Narcisso. Der Narr Narciss. Ein italienisches Intermezzo von 2 Acten. Die Musik von verschiedenen Meistern. Den Beschluss macht ein grosses pantomimisches Ballet: Die Abendstunde. Bei Eröffnung des Vorhangs wird von der Mad. Wäser eine Anrede gehalten.

Briefen: „Ueber die Leipziger Bühne“ vom Jahre 1770, werden die Leistungen derselben im Vergleich mit den gleichzeitigen Darstellungen der Koch'schen aufs Tiefste herabgesetzt. In Dresden scheinen die Geschäfte der Truppe schlecht gegangen zu sein, wenigstens war sie im Jahre 1771 sehr heruntergekommen. Kessel und Frau werden jetzt in einem ziemlich geringschätzigen Tone (von der Chronologie des deutschen Theaters) als die ersten Darsteller derselben bezeichnet. Sie fristete sich nothdürftig mit Pantomimen und Intermezzi hin. Doch brachte sie in diesem Jahre auch Minna von Barnhelm und Sara Sampson, wahrscheinlich zum ersten Male in Dresden, zur Aufführung, jene am 2. Januar, diese am 4. April. Wie kläglich diese Darstellungen gewesen sein mögen, lässt sich aus der obenerwähnten Schrift: „Ueber die Leipziger Bühne“ erkennen, in welcher es S. 200 heisst: „Keine Unverschämtheit konnte grösser sein, als den 17. Mai im Angesichte der Koch'schen Gesellschaft „Minna von Barnhelm“ zu geben. Köller sollte Schmelzer ersetzen. Er soll selbst sein Unvermögen erkannt und die Tollheiten durchaus nicht übernehmen wollen, aber Wäser ihn dazu gezwungen haben.“ Der Stil dieser Kritik verlangt freilich kaum eine geringere Abfertigung, als dem Spiele darin zu Theil wird.

Wäser's gingen später nach Breslau, erwarben sich zwei preussische Privilegien und scheinen sich nach und nach emporgearbeitet zu haben. Die Berliner „Ephemeriden der Literatur und des Theaters“ brachten wiederholt recht günstig lautende Berichte über sie.

Bald nach Wäser's Weggange dachte man am Dresdner Hofe wieder ernstlich an die Neubildung eines deutschen Schauspiels. 1774 war man zu diesem Zwecke sowohl mit Abel Seyler, wie mit Theophilus Döbbelin in Unterhandlung getreten. Dieselben gelangten noch in demselben Jahre zu einem für Letzteren günstigen Abschluss.

## Subventionirte, wandernde deutsche Schauspielgesellschaften im Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes zu Dresden.

**Theophil Döbbelin. — Sein Vertrag mit dem kurfürstlichen Hofe. — Bestand seiner Truppe. — Leistungen derselben in Dresden. — Vertrag mit Abel Seyler. — Bestand seiner Truppe. — Sein Repertoire. — Verhältniss desselben zu Dichtung und Leben. — Leistungen der Seyler'schen Gesellschaft in Dresden. — Theilnahme am Theater daselbst. — Versuche, ein stehendes Theater hier zu errichten. — Vertrag mit Bondini.**

Theophil Döbbelin, mit welchem der Dresdner Hof 1774 einen Vertrag zum Zwecke der Uebernahme der deutschen Vorstellungen am kurfürstlichen Theater abgeschlossen hatte, war 1727 zu Königsberg in der Neumark geboren, studirte in Halle, folgte jedoch sehr bald der in ihm erweckten schauspielerischen Neigung und betrat 1750 bei der Neuber zum ersten Male die Bühne. Er schloss sich hierauf der Ackermann'schen Truppe an, kam durch einen Glücksfall in den Besitz eines kleinen Vermögens und wurde von Gottsched, welcher hierdurch vielleicht dem mit ihm zerfallenen Theaterdirector Koch eine Concurrenz zu bereiten gedachte, zur Gründung einer eigenen Principalschaft ermuntert. Döbbelin errichtete in der That eine solche in Erfurt, gewann sich die Gunst des Weimar'schen Hofs, doch nur um dieser fast eben so schnell wieder verlustig zu gehen. Durch seine bald misslicher werdenden Verhältnisse zur Auflösung dieser

Unternehmung genöthigt, liess er doch hierdurch sich keineswegs von weiteren Versuchen abschrecken. Er bildete eine neue Gesellschaft, scheiterte wieder und kehrte endlich 1758, vom Schicksal nur wenig gewitzigt, zur Ackermann'schen Truppe zurück. Döbbelin war eine wilde, excentrische, von kraftgenialischen Antrieben beseelte Natur. Obwohl nicht ohne schauspielerisches Talent, forderte er doch schon zu dieser Zeit den Spott seiner Berufsgenossen durch die Uebertriebenheit seiner Spielweise heraus. Dies glitt an ihm ebenso wirkungslos ab, wie die Pfeile des Unglücks. Ebensowenig vermochte auch irgend eine Autorität etwas über sein Selbstgefühl. Als Eckhof an seine Stelle zur Ackermann'schen Gesellschaft kam und sich Richard III. zu einer seiner Antrittsrollen ausgebeten hatte, bestand er darauf, gerade diese Rolle vorher noch selbst und in Gegenwart Eckhof's zu spielen, um diesen, wie er sich ausdrückte, damit niederzuschmettern. In der That erzielte er auch einen solchen Beifall damit, dass Eckhof, obschon von seiner Darstellung gewiss nur wenig befriedigt, es gleichwohl vorzog, an diesem Orte diese Rolle nun doch nicht zu spielen. 1766 war Döbbelin zur Schuch'schen Gesellschaft in Berlin getreten, wo er im Verein mit der Schauspielerin Neuhof in der Spielweise der alten englischen Comödianten die Tragödie wieder in Flor brachte. „Er war der rasende Oedip in allen Rollen — sagt Eduard Devrient von ihm —, das Urbild der coulissenreisserischen Comödianterei.“ Erst vor seinem „ertobten Ansehen“ sollte sich aber der Hanswurst von der Berliner Bühne für immer zurückziehen. Dass Döbbelin dieser Spielweisse bis in sein hohes Alter treu blieb und sie selbst auf das Leben mit übertrug, beweist folgendes Gespräch mit Friedrich Wilhelm II. aus dem Jahre 1786:

Döbbelin (mit Verbeugungen eintretend). „Die deutsche Kunst in silbergrauen Haaren erkühnt sich, sich Ew. Majestät heissen Strahlen zu nähern, um eine Erwär-

mung, deren sie bedarf, zu empfangen, indem seit einem Decennium die heftigsten Nordwinde auf sie gestürmt haben!

König. Ich weiss schon, guter Döbbelin, was Er mit diesen Worten sagen will: der deutschen Thalia und Melpomene soll Unterstützung widerfahren; wir sind Deutsche und wollen es bleiben.

Döbbelin. Ew. Königl. Majestät werden bemerkt haben, wie vor einigen Jahren die deutsche Kunst mit der französischen in der heftigsten Fehde lag, wo gallische Wellen um deutsche Gestade mit grässlichem Brüllen anschlugen und wo Döbbelin dennoch unerschüttert wie ein Fels stehen blieb!

König. Es ist mir erinnerlich, wie vor etlichen Jahren, da Er mich mit zwei Armleuchtern aus Seinem Tempel an die Thüre begleitete, Ihm ein Wind die Lichter auslöschte, Er aber sehr decontenancirt zu sein schien.

Döbbelin. Kleinigkeit, Ew. Majestät! Die Schlange zischte oft um mich und um die grossen Glieder meiner Bühne! Sie wollte bersten, da aber erschien der König Lear, der Geist Hamlet's und der alte Doria; sie zog sich in ungestüme Krümmungen, machte einen Satz, wie mein Sohn Carl Döbbelin über die Mauern der deutschen Königsstadt, und kam nicht wieder.

König. Alles Ungemach, so Er bisher grossmüthig ertragen hat, soll Ihm jetzt versüsst werden. Ich gebe Ihm das Comödienhaus auf dem Gensdarmenplatz und lasse Ihm durch Verona die nöthigen Decorationen anfertigen. Was ich Ihm sonst noch zugedacht habe, wird sich nach Seiner besseren Aufführung als bisher richten. Auf bessere Acteurs und Actricen muss Er Sein Augenmerk richten, auch gute Tänzer anschaffen.

Döbbelin. Huld und Gnade von Ew. Majestät verjüngen den eisgrauen Döbbelin, machen ihn zum kühnen Jünglinge, damit Cäsar's Muth die Höhen der Alpen überspringen wird. Meine Acteurs und Actricen sind

bisher die glänzendsten in Deutschland gewesen, und was auch immer Cabale von meinem Sohn Carl Giftiges ausgesprengt, so bleibt er dennoch unter den Tänzern Europas der grösste Springer. In Ew. Majestät Schutz soll meine Gesellschaft das non plus ultra erreichen. Ein Schröder, ein Brockmann werden schleunigst herbeieilen, den Glanz zu vermehren und einem Monarchen zu huldigen, der der verwaisten Bühne wieder einen gnädigen Vater und Beschützer giebt.

König. Die Worte sind schön und das Versprechen gut; nur fürchte ich, dass Seine Freunde auf den Kaffeehäusern und Tabagien Ihn wieder in den Taumel des Kartenspiels ziehen werden, wodurch Er alle Vorsätze vergessen wird.

Döbbelin. Die Götter, die bisher, obschon im Geheim, mir gewogen waren, werden diesen Rückfall nicht verstatten. Die wenigen Jahre, die der alte Döbbelin auf dem irdischen Schauplatze noch zu leben hat, werden ganz der deutschen Kunst gewidmet bleiben. — Ich opfere Ew. Königl. Majestät den letzten Blutstropfen auf — und so wahr und so heilig soll auch mein Versprechen in Allem erfüllt werden. Heil dem Monarchen — dessen Gnade — in mir — die Worte erstickt — (er macht Miene umzufallen.)

König. „Geh Er geschwind nach Hause, denn in meinem Schlosse will ich keine Ohnmachten haben.“ —

1797 hatte Döbbelin selbst wieder eine neue Gesellschaft errichtet. Es gelang ihm zwar, eine Anzahl tüchtiger Kräfte um sich zu sammeln, die sich jedoch rasch wieder zersplitterten, und ohne die Beihülfe Lessing's, welcher ihm seine Minna von Barnhelm zur erstmaligen Aufführung (21. März) überliess, würde er wieder zu Grunde gegangen sein. Das Stück hatte einen beispiellosen Erfolg und musste in 22 Tagen 19 Mal gegeben werden. Nach mehrjährigem unruhigen Wandern kam Döbbelin 1771 nach Leipzig, wo er gegen Koch aber nicht

aufkommen konnte, bis dieser ihm 1774 sein sächsisches Privileg verpachtete und sein Haus auf der Ranstädter Bastei überliess.[1] In diesem Jahre trat er in die kurfürstlich sächsischen Dienste.

Die Kürze des mit ihm abgeschlossenen Vertrags (vom 2. October 1774 bis 14 Tage vor Ostern 1775) lässt fast darauf schliessen, dass der kurfürstliche Hof nicht ohne ein gewisses Misstrauen darauf einging. Döbbelin hatte hiernach wöchentlich drei Mal für eigene Rechnung zu spielen, dem Hof eine bestimmte Zahl von Plätzen zu überlassen und dem Directeur des Plaisirs sein Repertoire zur Auswahl der aufzuführenden Stücke einzureichen — wogegen er ausser der freien Benutzung des Hauses und der vorhandenen Decorationen eine Subvention von 2000 Thlr. jährlich empfing.

Die Gesellschaft bestand nach dem Goth. Theaterkalender von 1775 im Jahre 1774 aus folgenden Mitgliedern:

Principal: Döbbelin. Actricen: Mad. Christ, Nebenrollen. Mad. Döbbelin, erste Liebhaberinnen im Schau- und im Singspiel. Mams. Döbbelin, zweite Liebhaberinnen und Soubretten, tanzt Solo und Pas de deux. Mad. Jacquemain, komische Mütter, Koketten, Kammermädchen und figurirt. Mad. Lanz, kleine Rollen, ist die erste Tänzerin. Mad. Murr, Nebenrollen. Mad. Reinwald, Mütter, Liebhaberinnen, zweite Rollen in der Operette und figurirt. Acteurs: Christ, ernste Rollen im Schauspiel, Chevaliers, tanzt Solo und Pas de deux. Döbbelin, Helden und polternde Alte. H. Döbbelin, Söhne, Kinderrollen, figurirt. Hempel, erste ernste Liebhaber. Klinge, ernste Liebhaber, erste Rollen in der Operette, figurirt. Lanz, komische Rollen, ist zweiter Balletmeister. Murr, Väter im Schauspiel und Singspiel. Reinwald, zweite Liebhaber, singt und figurirt. Teller, zweite Rollen im Singspiel, Nebenrollen im Schauspiel, figurirt. Thering, Bediente, Pedanten,

[1] Kneschke: Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig.



figurirt. Unzelmann, Nebenrollen, figurirt. Balletmeister, Jacquemain.

Mad. Döbbelin, geb. Neuhof aus Brüssel, eine Pflegetochter Ackermann's, bei denen er sie kennen gelernt und die er später geheirathet hatte, wird als brauchbare Schauspielerin und Sängerin bezeichnet. Sie war die erste Franziska, wie Döbbelin der erste Paul Werner war. Schon länger in unglücklicher Ehe lebend, wurde sie im nächsten Jahre von ihrem Gatten geschieden. — Grossen Ruf erlangte später ihre Tochter Caroline Maximiliane Döbbelin, 1758 zu Cöln geboren. Doch wurde derselbe auch mehrfach bestritten.[1] Jetzt stand sie noch in den Anfängen ihrer Entwicklung. (Sie feierte 1812 in Berlin ihr Jubiläum und starb daselbst 1824 völlig erblindet.)

Thering galt in seinem Fach für einen vorzüglichen Schauspieler. „Die Natur gab ihm zum Komischen eine Gesichtsbildung — heisst es von ihm —, die auf dem Theater Alles bewirkte, was man wünschen kann."

Ein grosser Liebling des Publicums war ferner Gottlob Ludwig Hempel, geb. 1746 zu Merseburg. Er gehörte den besseren Darstellern der Hamburger Entreprise unter Seyler an. Doch wird ihm andererseits Einförmigkeit und Mangel an Beseelung vorgeworfen. Er, sowie Thering blieben auch noch nach Döbbelin's Weggange in Dresden.

Dasselbe gilt für Mad. Jacquemain, welche sowohl als Tänzerin, als im Schauspiel gefiel. „Ihre Pantomime ist vorzüglich gut, sowie ihre vernehmliche Aussprache und Declamation." Sie heirathete später den Schauspieler Brandt und starb 1781 in Dresden. Ihre Tochter war nachmals hier Sängerin unter Bondini.

Lanz, 1745 in Wien geboren, soll komische Alte, treuherzige Bürger und Bauern mit Laune, Wärme und

[1] Besonders hart ist das Urtheil in einem 1783 in Wien unter dem Titel: „Galerie von teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen" erschienenen Buche. Auch Ed. Devrient wirft ihr Weinerlichkeit vor.

schlichter Natürlichkeit gespielt haben. Auch Marr wird gelobt. Wilhelm Ferdinand Unzelmann (geb. 1753 zu Braunschweig), der später berühmte Komiker und Charakterspieler, war hier noch ein Anfänger.

Noch im Herbst 1774 gewann Döbbelin in David Borchers, geb. 1744 zu Hamburg, eine ganz aussergewöhnliche Kraft. In der Hamburger Schule gebildet, hatte er sich Eckhof zum Muster genommen, ohne dabei seine Selbstständigkeit aufzugeben. Eine genial beanlagte Künstlernatur, war er ebenso ausgezeichnet im Rührenden, wie im Tragischen, und zugleich von einer bewunderungswürdigen komischen Kraft. Er besass einen so reichströmenden Witz, dass er — wie es von ihm heisst — „die Hälfte der Schauspieler des heiligen römischen Reichs damit hätte versorgen können". Seine Gewandtheit im Extemporiren verleitete ihn leider, fast keine Rolle richtig zu memoriren. Der Leichtsinn, mit welchem seine Genialität verbunden war, riss ihn in den Strudel der Leidenschaften und Ausschweifungen. Der Dämon des Spiels beherrschte ihn in einem Umfange, dass er in Hamburg sogar die Ehre seiner jungen schönen Frau in einer wilddurchlebten Nacht auf die Karte setzte. Er verlor und räumte dem Sieger den Platz, indem er am nächsten Tage entwich. In Linz soll er 1782 eine aus lauter jungen Frauenzimmern bestehende Truppe errichtet haben.

Das Repertoire der Döbbelin'schen Gesellschaft in Dresden ist schon von M. Fürstenau, soweit es ihm zugänglich war, mitgetheilt worden. Es bestand hiernach aus 9 ernsten Dramen[1] und 30 Lustspielen.[2] Von Operetten findet sich darin nur Hiller's „Jagd" verzeichnet.

[1] Darunter: Clavigo von Goethe (Nov. 1774), Eugenie von Beaumarchais, Eduard und Eleonore nach Thomson von Schlegel, Der Hausvater von Diderot.

[2] Darunter: Minna von Barnhelm und Die Juden von Lessing, Der Spieler von Regnard, Die Irrthümer einer Nacht nach Goldsmith, Charlotte oder Die Gräfin von Givry nach Voltaire, Der Lügner von



Seit 1774 war die Einrichtung getroffen, dass die italienische Oper vom October bis Mai wöchentlich 2 Mal, Mittwochs und Sonnabends, die deutschen Schauspieler dagegen, unter dem Titel: Kurfürstlich sächsische privilegirte Schauspieler, 3 Mal wöchentlich, Montags, Dienstags, und Donnerstags, spielten. Nur während des Carnevals wurde, weil dann Mittwochs Hofball war, die Oper vom Mittwoch auf den Dienstag verlegt. Von der 3. Adventwoche bis zum 2. (oder 3.) Januar fanden keinerlei theatralische Aufführungen im kurfürstl. Theater statt, ebenso wenig während der Osterzeit. Schon seit 1769 waren die Sommervorstellungen wegen zu schwachen Besuchs völlig eingestellt worden. Es gab Tage, an denen die Einnahme im französ. Schauspiel bloss 6—8 Thlr. betrug. Dagegen fanden zuweilen theatralische Aufführungen im Pillnitzer Schlossgarten statt.

Die Vorstellungen der Döbbelin'schen Gesellschaft scheinen nach den Mittheilungen, die sich darüber wiederholt in den Dresdner Merkwürdigkeiten v. J. 1774—75 vorfinden, hierselbst sehr beifällig aufgenommen worden zu sein. Hervorgehoben werden darin: Borchers, Hempel, Thering und Mad. Cynas.[1] Singspiele und Ballete müssen hiernach ebenfalls öfter gegeben worden sein.

Döbbelin erwarb nach Koch's Tode im März 1775 das preussische Privileg und begann bereits am 17. April d. J. seine Vorstellungen in Berlin mit seiner inzwischen noch verstärkten Truppe. Sein früherer Concurrent am kurfürstlich sächsischen Hofe, der Theaterunternehmer Abel Seyler, trat nun unter Abschliessung eines einjährigen Contractes (von Michaelis 1775 bis ebendahin. 1776) unter

Goldoni. Ausserdem begegnen wir Stücken von Stephanie d. J., Colmann, Romanus, Destouches, Engel, Weisse, Ayrenhoff, Cumberland, Gebler, Bretzner, Young und Mercier.

[1] Das Ehepaar Cynas musste inzwischen eingetreten sein. Es findet sich in einem Mitglieder-Verzeichnisse der Gesellschaft vom April 1775 als eben hinzugetreten aufgeführt.

ähnlichen Bedingungen in seine Stelle daselbst ein, wobei er zugleich Erlaubniss erhielt, für seine Rechnung in und ausser den Messen in Leipzig zu spielen. Schon im December 1775 kam Seyler um Verlängerung seines Contractes auf 6—8 Jahre ein. Er musste sich jedoch mit nur noch einem Jahr und einer Erhöhung der Subvention auf 3000 Thlr. jährlich begnügen.

Abel Seyler, geb. 1730 zu Basel, war ursprünglich Kaufmann und hatte eben den Rest seines Vermögens aus einem Bankerotte gerettet, als er, obwohl ein Mann von gutem Urtheil und gebildetem Geschmack, doch mit mehr Enthusiasmus, als Sachkenntniss sich an die Spitze der durch die Lessing'sche Dramaturgie so berühmt gewordenen Hamburger Theaterentreprise stellte, welche den wohlmeinenden Zweck hatte, das erste Beispiel eines feststehenden Theaters aufzustellen und sich den etwas ruhmredigen Namen eines deutschen Nationaltheaters gab. Nicht wenig hatte zu diesem Entschluss das Verhältniss beigetragen, in welchem er zu der berühmten Schauspielerin Hensel stand. Es fesselte ihn auch nach dem Scheitern jenes Unternehmens an die theatralische Laufbahn. Er übernahm hintereinander die Leitung der Theater in Hannover, Weimar und Gotha. Erst 1772, nachdem es der Hensel endlich gelungen war, die Scheidung von ihrem Gatten durchzusetzen, wurde ihm aber die ersehnte eheliche Verbindung mit derselben zu Theil.

Die Seyler'sche Truppe vereinigte bei ihrem Erscheinen in Dresden zum Theil sehr bedeutende Kräfte. Von der Döbbelin'schen Gesellschaft hatte sie, auf ausdrücklichen Wunsch des kurfürstlichen Hofes, noch überdies Borchers, Hempel, Thering und Mad. Jacquemain aufnehmen müssen.[1]

[1] Ihre Zusammensetzung war damals folgende: Principal: Seyler. Correpetitor: Benda, der Sohn. Actricen: Mad. Brandes, erste Liebhaberin und erste Soubrette. Mams. Brandes, Kinderrollen im Schauspiel und Singspiel. Mams. Courté, Kinderrollen. Mams.



Mad. Seyler, verw. Hensel, die wir schon als Mamsell Sophie Friederike Sparmann in Dresden kennen lernten (S. 203), hatte sich 1755 mit dem Schauspieler Hensel verheirathet, dessen Namen sie hierdurch berühmt machte. Durch Lessing's Dramaturgie, die sie für eine der besten Actricen erklärt, welche das deutsche Theater jemals hervorgebracht, ist sie unsterblich geworden. „Ihr besonderer Vorzug — heisst es darin — ist eine sehr richtige Declamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiss den verworrensten, holprigsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, dass er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Commentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurtheilung zeugt." Schröder hielt sie, ihre Zittertöne abgerechnet, für trefflich in sanften Rollen, nur begriff er nicht, wie Lessing ihre Declamation mit Eckhof's gediegener Wahrheit vergleichen konnte.

Hartmann, zweite Liebhaberinnen, figurirt. Mad. Hellmuth, erste Rollen im Singspiel. Mad. Jacquemain, komische Mütter im Lustspiel und der Operette, figurirt. Mams. Kirchhöffer, Kinderrollen. Mad. Pöschel, Mütter und zweite Rollen in der Operette und im Lustspiel, figurirt. Mad. Röder, Soubretten und zweite Liebhaberinnen, tanzt. Mad. Seyler, Königinnen und zärtliche Mütter, auch hochkomische Charakterrollen. Acteurs: Borchers, zärtliche und komische Alte und Charakterliebhaber. Borchers d. J., Nebenrollen, figurirt. Brandes, mürrische Alte und andere ernsthafte Charakterrollen. Grossmann, Chevaliers, Juden und die Trenk's, Frelong's, Marinelli's. Günther, einige Alte und die Bassstimme in der Operette, auch Offiziere, Pedanten und Bediente im Lustspiel. Hempel, erste Liebhaber. Hensel, komische Alte, erste Bediente, singt dritten Tenor. Kirchhöffer, Nebenrollen, figurirt und besorgt das Theater. Opitz, zweite Liebhaber. Pöschel, Nebenrollen, singt und figurirt. Röder, dumme Bediente, Bauern, singt und tanzt. Thering, Mantelrollen, Pedanten. Toscani, ernsthafte Rollen in der Operette. Balletmeister: Schulz und Jacquemain. Mad. Courté, erste Tänzerin. Schobert, Souffleur.

„Nur ihre Jugend — sagt Schröder von ihr — ihre Lebhaftigkeit, ihr Talent für Zofen und muntre Rollen, ihr Tanz und ihre Mannichfaltigkeit, und der Vortheil, eine Zeit lang keine gefährliche Nebenbuhlerin zu haben, konnten ihr den Beifall erwerben, dessen sie (damals, bei der Ackermann'schen Truppe) genoss.

In Dresden fand sie jedoch diese Rivalin in Charlotte Brandes (Tochter des Amtmanns Koch zu Rcesensky in Preuss. Litthauen, geb. 1742). Die Neigung zu dem durch seine dramatischen Schriften bekannten und beliebten Theaterdichter und Schauspieler Joh. Christ. Brandes hatte auch sie zum Theater geführt. Sie trat nach ihrer Verheirathung (1764) mit ihrem Gatten in die Truppe des Principal Schuch in Breslau ein, bei welcher ein Bruder von ihr als Balletmeister angestellt war. Ihr Talent entwickelte sich in der überraschendsten Weise, so dass sie bald für eine der besten Schauspielerinnen der Zeit galt. „Sie besitzt eine sonore Stimme — heisst es von ihr — eine angenehme Bildung, sehr richtige Modulation und ungemein viel malerische Gesten." Von den letzteren scheint sie einen übertriebenen Gebrauch gemacht zu haben, da man von ihr sagen konnte, „sie schwämme gleichsam in der Luft und gebrauche die Arme, um durchzusegeln". Iffland, der früher sehr günstig über sie geurtheilt hatte, macht 1785 in einem von Hamburg datirten Briefe an Dalberg eine ungünstige Beschreibung[1]

[1] Er sah sie als Baronin in „Jeanette" und schreibt über sie: „Die Baronin — Mad. Brandes. Woher nehme ich Worte? Nein, dies ist über alle Geduld. Sie hat mich vor Unwillen glühend gemacht. Die Gestalt ist von der Bühne erträglich, das fürchterliche Changeant von Meergrün, Isabella und Erdfahl ist dick mit Bolus übertragen, aber das △ über den Augenbrauen ist schneidend geworden. Sie wüthet diese Rolle nun nicht mehr, sie war keine Medusa, aber ein geschwätziges Kammermädchen im Sonntagsstaat ihrer Gebieterin. Gemein, nett, fast bäuerisch — wie nenne ich es, was sie war?" etc.

von ihr. Dagegen wurde sie zu der uns hier vorliegenden Zeit von anderer Seite als Meisterin in der Darstellung des Naiven, z. B. als Gurli gepriesen. Auch Lessing, der sie in Breslau kennen lernte, sie zum Traualtare begleitete und später Pathenstelle bei ihrer Tochter Franziska übernahm, hat günstig über sie geurtheilt. Wie sehr sie auch, besonders später, an Uebertreibungen leiden mochte, so musste sie doch jedenfalls sehr viel Anziehendes haben. Lange Zeit gewann sie sich überall, wo sie hinkam, die Herzen, wie sie sich denn auch in Dresden sehr bald der ausgesprochenen Gunst nicht nur des Publicums, sondern des Hofes erfreute. Die zwischen ihr und Mad. Seyler, der sie fast überall zu begegnen hatte, schon längst bestehende Eifersucht wurde jetzt noch durch die Bevorzugung genährt, welche diese bei der Rollenvertheilung durch ihren Gatten erfuhr. Die Spaltung übertrug sich zum Theil auf die Zuschauer, die in Parteien zerfielen, und es entstand eine solche Gereiztheit zwischen Beiden, dass, als die Brandes ihrer sie überallhin verfolgenden Rivalin 1785 auch in Hamburg wieder ganz unvermuthet als solcher begegnete, sie erstarrt ausrief: „Auch Sie hier, Madame? Ha! nun glaube ich, wenn ich auch vor Ihnen bis zur Hölle fliehen würde, so fände ich Sie auch dort wieder!“

Brandes hat alle diese Verhältnisse in seiner, für die Geschichte des deutschen Theaters sehr werthvollen, doch bei aller Naivetät der Darstellung hier und da wohl etwas schöngefärbten Lebensbeschreibung in ausführlicher und lebendiger Weise geschildert. 1738 zu Stettin in ärmlichen Verhältnissen geboren und aufgewachsen, war er, nachdem er lange das Elend eines vagabondirenden Wanderlebens durchkostet hatte, 1757 bei der Schönemann'schen Truppe in Lübeck zum Theater getreten, von welcher er dann zu der Koch'schen Gesellschaft überging. Ohne besonderes schauspielerisches Talent, fiel er jedoch bald in sein früheres Abenteurer-

leben zurück, um 1760 die theatralische Laufbahn bei der Schuch'schen Gesellschaft, wo es ihm besser glückte, aufs Neue zu ergreifen. Die Verbindung mit seiner talentvollen Gattin wurde für seine ganze Zukunft entscheidend. Obschon er sich als Schauspieler zu keiner besonderen Bedeutung emporschwang, nahm er doch in den Theaterverhältnissen jener Zeit eine nicht unbedeutende Stellung ein, welche durch seine Beliebtheit als fruchtbarer Bühnenschriftsteller und seine literarischen Verbindungen noch befestigt wurde. Zu seinen besseren Arbeiten gehören: „Die Entführung", „Trau, schau, wem?", „Der geadelte Kaufmann" und „Graf Olsbach". Besonderes Glück machte sein Melodrama „Ariadne auf Naxos". Der grosse Erfolg, welchen seine Gattin in der Titelrolle desselben errang (in welcher Graff sie gemalt hat), würde ein neuer Anlass zur Eifersucht ihrer Rivalin geworden sein, wenn dieser in Gotter's „Medea" nicht ein entsprechender Ersatz geworden wäre.

Brandes' Tochter, Charlotte Wilhelmine Franziska, 1765 geboren und nach ihres Pathen Lessing Beispiel gewöhnlich Minna genannt, war eine überaus liebenswürdige und reichbeanlagte Natur und gewann als Clavierspielerin und Sängerin einen ziemlich bedeutenden Ruf. Ihre musikalische Bildung hatte sie in Dresden vom Kapellmeister Schuster, dem Clavierlehrer Trenschini und dem Opernsänger Mariottini erhalten; auch die Mara, welche 1779 die Berliner Oper in contractbrüchiger Weise verlassen und sich zunächst nach Dresden gewendet hatte, nahm sich ihrer hier an. Sie spielte damals bloss Kinder- und ganz junge Mädchenrollen, wofür Seyler indess keine Gage zahlte. Dies führte zu Zerwürfnissen zwischen diesem und Brandes, welcher in Folge davon sein Engagement kündigte. Die Beliebtheit des Brandes'schen Ehepaars sollte bei dieser Gelegenheit in glänzender Weise hervortreten. „Die regierende Kurfürstin — heisst es bei ihm — war so gnädig, meiner Frau ihren

und des Hofes Wunsch, uns noch ferner in Dresden zu behalten, in den schmeichelhaftesten Ausdrücken persönlich zu äussern. Dasselbe geschah von der verwittweten Kurfürstin auch gegen mich; mehrere vom Adel gaben hierzu dem Kammerherrn Baron v. Racknitz den Auftrag, und ein Theil derselben nebst vielen angesehenen Personen aus dem Bürgerstande eröffneten unter sich eine Subscription, um mich für die von Seyler verweigerte Verbesserung meines Gehalts vor's Erste zu entschädigen."

Das Ehepaar Hellmuth war zwar nur für die Oper brauchbar, in dieser aber besonders die Frau sehr beliebt. Im Besitz einer biegsamen, nach der Höhe umfangreichen Stimme, gehörte sie zu den bedeutenderen deutschen Sängerinnen der Zeit. Ihr Gatte erhielt später vom Kurfürsten von Köln den Auftrag, eine Schauspielergesellschaft einzurichten. Hellmuth vereinigte sich hierzu mit dem Schauspieler Gustav Friedrich Wilh. Grossmann (1744 in Stettin geboren), welcher jedoch undankbar genug war, ihn hierbei zu verdrängen. Grossmann war ein vielseitig gebildeter Mann und wohl einer der ersten Schauspieler, die ihre Carrière nicht von unten auf anfingen. Er war preussischer Legationssecretär, als ihn die Lust zur Bühne unwiderstehlich ergriff. Er wählte zu seinem ersten theatralischen Versuche keine geringere Rolle als den Marinelli und errang darin grossen Erfolg. Im Fache der Bösewichte wurde er später eine Berühmtheit. Kaum minder beliebt war er als dramatischer Schriftsteller, wie es denn damals kaum einen Schauspieler von Geist und einiger Bildung gab, der sich nicht in der Bühnenschriftstellerei versucht hätte. Nur wenige aber hatten so weitreichende Erfolge, wie er. Ich nenne nur seine „Adelheid von Veltheim", seine „Wilhelmine von Blondheim", „Henriette, oder: Sie ist schon verheirathet", sowie das unzählige Mal gespielte Familiengemälde: „Nicht mehr als sechs

Schüsseln". Auch Wilh. Opitz, 1756 zu Berlin geboren, welcher später unter Seconda noch eine so grosse Rolle in Dresden spielen sollte, trat um diese Zeit zur Seyler'schen Truppe. Schon damals galt er für einen begabten Darsteller, welcher sich mit Enthusiasmus in jeden Charakter zu versetzen suchte und der kleinsten, wie der grössten Rolle die gleiche Aufmerksamkeit schenkte.

Seyler eröffnete seine Vorstellungen in Dresden am 19. October 1775 mit dem Lustspiele: „Die eifersüchtige Frau", welchem ein vom Bibliothekar Dassdorf gedichteter Prolog vorausging. Er brachte während der beiden Jahre seines Dresdner Engagements 17 Opern[1] und 4 Ballete, 7 Trauer- und Schauspiele,[2] sowie 35 Lustspiele[3] zur Aufführung.

Um dieses Repertoire richtig beurtheilen zu können, wird man den Aufschwung zu berücksichtigen haben,

[1] Benda j. (Barbier von Sevilla); Benda s. (Jahrmarkt, Medea, Ariadne, Walder, Romeo und Julia); Hiller (Jagd, Erntekranz, Lustiger Schuster); Schweitzer (Alceste, Dorfgala); Schubauer (Die treuen Köhler); Duni (Milchmädchen); Oudinot (Fassbinder); Monsigny (Deserteur); Philidor (Zauberer); Guglielmi (Robert und Callista).

[2] Voltaire (Merope, Semiramis); Graphigny (Cenie); Brandes (Mediceer); Müller (Graf Waldron); Dyk (Monrose); Gemmingen (Sidney und Silly).

[3] Darunter: Brandes (Geadelter Kaufmann, Trau, schau, wem?, Graf Olsbach, Der Schein betrügt, Hochzeitsfeier); Lessing (Alte Jungfer); Engel (Der dankbare Sohn); Schlegel (Die stumme Schönheit); Jünger (Die Badecur, Entführung); Stephanie d. J. (Die seltsame Eifersucht, Die Wölfe in der Heerde); Bock, aus Dresden, (Was sein soll, schickt sich wohl, Die Temperamente); Grossmann (Die Irrungen, nach Shakespeare, Henriette); Goldoni (Das neugierige Frauenzimmer, Der gutherzige Zänker, Die gute Frau); Mercier (Der Essigkrämer); La Chaussée (Melanide); Sedaine (Der Philosoph, ohne es zu wissen); Champfort (Die junge Indianerin); Le Grand (Der sehende Blinde).

welche das Drama inzwischen genommen. Lessing hatte seine Emilia Galotti geschrieben — Wieland Shakespeare übersetzt — Goethe hatte seinen Clavigo, Götz von Berlichingen, seinen Werther veröffentlicht — auch die übrigen Dichter der Sturm- und Drangperiode hatten sich vernehmen lassen. Klinger, welcher in dem Theaterkalender von 1777 als Theaterdichter bei Seyler aufgeführt wird, begann ebenfalls seine Dramen zu dichten, wie denn Letzterer noch in demselben Jahre seine Vorstellungen zur Ostermesse in Leipzig mit dem Drama „Sturm und Drang“ dieses Dichters eröffnete. Die Schriften der französischen und englischen Freigeister hatten in Deutschland die Jugend aufs Tiefste erregt — Beaumarchais hatte seine zündenden Lustspiele zum Theil schon geschrieben — in allen Anschauungen der Nation sich ein gewaltiger Umschwung vollzogen: das Repertoire der Seyler'schen Gesellschaft in Dresden erschien aber von Alledem wie unberührt.

Um völlig gerecht zu sein, werde ich freilich hinzufügen müssen, dass es auch an den meisten der übrigen Bühnen im Ganzen nur wenig besser war. Das Theater, welches so gern vorgiebt, ein Spiegel des Lebens zu sein, zieht sich fast immer vor Allem ängstlich zurück, was aus der Tiefe des Lebens kommt, dessen innerste Zustände, dessen Gefühle und Leidenschaften, dessen Kämpfe und Gegensätze zu offenbaren trachtet und hierbei von den Traditionen der schon erprobten Formen und Wirkungen der Bühne nur irgendwie abweicht oder ihnen wohl gar widerspricht. Die Welt der Bühneneffecte ist eben eine andere, als die der menschlichen Thorheit und Leidenschaft. — So waren denn auch die eigentlichen Schriftsteller des damaligen Theaters, die Ayrenhoff, Bode, Bock, Brandes, Bretzner, Gebler, Gotter, Grossmann, Stephanie d. J. u. A. vom Geiste jener mächtigen Erscheinungen in Leben und Dichtung nur wenig oder auch gar nicht berührt. Wie weit stehen selbst

noch Diejenigen, welche sich für Anhänger und Nachfolger Lessing's ausgaben, hinter diesem hierin zurück! Welchen Zuschnitt und welche Form und Gestalt glaubten auch jetzt noch die damals für die Bühne arbeitenden Dichter nicht nur den Shakespeare'schen, sondern überhaupt allen über das gewöhnliche, auf der Bühne herrschend gewordene Maass hinausgehenden Dramen geben zu sollen! In welchem Grade glaubten sie selbst noch die Sprache eines Destouches, Molière, Beaumarchais entgeistigen zu müssen, um sie dem vermeintlichen Geschmacke des deutschen Publicums und dem thatsächlichen Geschmacke der deutschen Schauspieler mundrecht zu machen?

Ueber die Leistungen der Seyler'schen Gesellschaft in Dresden liegen uns nur wenige Nachrichten vor. Obschon nach einer Notiz der Dresdner Merkwürdigkeiten (1775) „zum Ruhme der verdienstvollen Gesellschaft Seyler's und zur Rettung sowohl als Bildung des Dresdner Geschmacks“ ein Wochenblatt unter dem Titel „Briefe von Herrn K. in L.“ in der Gerlach'schen Buchhandlung erschienen sein soll, so hat sich bis jetzt doch noch nichts davon auffinden lassen. Ich will kein besonderes Gewicht darauf legen, dass der Bibliothekar Dassdorf, der Verfasser des Epilogs, mit welchem Mad. Seyler am 13. März 1777 von Dresden Abschied nahm, die Mittheilung desselben in den Misc. Sax. mit einem Zusatz begleitete, in dem er „der aufrichtigen Trauer, welche der Gesellschaft Seiten aller Freunde deutscher Kunst nachfolge“, Ausdruck verlieh — oder dass Brandes von ihr als einer „vortrefflichen Vereinigung von mehren, theils ächten Künstlern“ spricht. Es liegen uns jedoch über sie gleichzeitig Urtheile aus anderen Städten vor, insbesondere über die Vorstellungen, welche diese Gesellschaft in den Monaten Mai und Juni 1777 in Frankfurt a. M. gab und die zur Herausgabe eines besonderen Schriftchens: „Briefe, die Seyler'sche Schauspielergesell-

schaft und ihre Vorstellungen in Frankfurt a. M. betreffend," führten. Hier werden nicht nur die Leistungen im Schauspiele und Lustspiele, sondern selbst in der Operette sehr hoch gestellt. In letzterer wird besonders das Hellmuth'sche Ehepaar hervorgehoben. — Ungünstiger lautet freilich ein Urtheil des Schauspielers J. H. Friedrich Schröter, gen. Müller, welcher im Auftrage des Kaisers Joseph eine Rundreise durch Deutschland machte, um bedeutendere Kräfte für die Wiener Bühne zu gewinnen. „Da unter den Darstellern — heisst es bei ihm über die Vorstellung der Operette ‚Die treuen Köhler' — nur zwei Personen musikalisch waren, so kann man sich denken, wie diese Oper aufgenommen worden." Obschon wir hierbei berücksichtigen müssen, dass, wie Reichard bemerkt, „der Zustand der Singetheater" im Allgemeinen ein sehr elender war, so werden wir doch von dem Lobe auch der schauspielerischen Leistungen Manches in Abzug zu bringen haben. Wie heute, war man schon damals in diesem Lobe sehr überschwänglich, was viel dazu beigetragen, dass man frühere Zustände der Bühne meist in einem zu günstigen Lichte sieht.

Ich verweise in dieser Beziehung nochmals auf den oben erwähnten Bericht des Schauspielers Müller, in welchem es heisst, er habe auf seiner Reise 311 schauspielerische Subjecte kennen gelernt, unter ihnen aber nur 17, von denen man sagen könne, dass sie ihre Kunst studirt hätten.

Jedenfalls aber hatte inzwischen der Geschmack am Theater in Dresden sehr zugenommen, wie man aus einer vom Mag. König 1777 in der Frauenkirche gehaltenen Predigt ersehen kann, in welcher, wie es im ersten Stücke des Theaterjournals heisst, darüber geklagt wird: dass damals das ganze Interesse des Tages sich fast nur um das Comödienspiel gedreht habe, so dass man in Gesellschaft,

auf der Gasse, oder wo nur Leute zusammenkämen, nichts Anderes zu hören bekommen, als: „Werden Sie heute in die Comödie gehen? Was geben sie heute für ein Stück? Ist es hübsch? Haben Sie es gelesen? Ist es gut besetzt? Geben sie ein neues Ballet? Sind Sie gestern da gewesen? Spielte Borchers wieder so gut? Wer hat die und die Rolle gespielt? — Der? O pfui, die hätte ich von dem sehen mögen. Ist Madame Brandes applaudirt worden?" und dergleichen unzählige Fragen mehr, die ein Jeder zu beantworten wüsste. Alle aber würden verstummen, wenn man sie fragte: „Wie heisst der und der Psalm? Haben Sie das Capitel in der Bibel gelesen? Wie lautet die Stelle im Evangelisten? Was sagt dort Paulus zu den Römern?"

Seyler hat das Verdienst, während seines Dresdner Aufenthaltes die Bildung einer Pensionscasse ins Leben gerufen zu haben. Der Gedanke dazu gehört möglicherweise Eckhof, wenigstens wurde derselbe bereits in Gotha, als Eckhof noch mit Seyler vereinigt war, in Erwägung gezogen, in Dresden aber doch erst in Angriff genommen. Der dazu nöthige Fond sollte theils durch monatliche Gagenabzüge der Mitglieder, theils durch Benefizvorstellungen und durch Beiträge von Kunstfreunden aufgebracht werden. Das Statut zu dieser Unternehmung ist vom 1. Mai 1775 und aus Leipzig datirt. Am 18. März fand in Dresden die erste Benefizcomödie (Die Verführte und die Dorfgala) statt. Das Project war aber nicht durchführbar. Es setzte nämlich die Consolidirung der Bühnenverhältnisse, die es erstrebte, bereits voraus. An der fortwährenden Zersplitterung der Mitglieder musste es scheitern.

Wie Koch, war es auch Seyler bei dem Engagement in Dresden wieder um eine solche Consolidirung zu thun gewesen. Dem Theater eine feste, dauerhafte Grundlage zu geben, wurde jetzt überhaupt ganz

allgemein als Bedürfniss empfunden. Man war des ruhelosen, unsicheren Wanderlebens endlich müde geworden. Ein Brief Seyler's vom 11. November 1776, in dem er um Verlängerung seines Contractes einkam, giebt dafür sprechendes Zeugniss: „Es ist unläugbar — heisst es darin — und durch vielfältige Erfahrung bestätigt, dass zur Vervollkommnung einer Schauspielergesellschaft ein dauerhafter Aufenthalt so nothwendig, wie nützlich sei. Der Schauspieler hat mehr Musse, seiner Kunst obzuliegen; man übt eine grössere Anzahl Stücke ein, der Zuschauer wird also durch Neuigkeit und Mannichfaltigkeit unterhalten; man gewinnt dem Hof und dem Publicum endlich einen sicheren Geschmack ab, richtet sich bei der Wahl seiner Stücke darnach und erreicht dergestalt um so eher den grossen Endpunkt des Schauspiels, zu unterrichten und zu ergötzen." (M. Fürstenau, Die Theater in Dresden 1763—1777.)

Da Seyler eine Verlängerung des Contractes in dem Umfange, wie er es wünschte, nicht erlangen konnte, so nahm er einen inzwischen an ihn ergangenen Ruf nach Mannheim an. Schon 1776 war man von hier aus mit ihm in Unterhandlung getreten; da aber diese zunächst nicht zum Ziele führte, hatte man sich von dort auch noch an Brandes gewendet, was jedoch wieder fallen gelassen wurde, nachdem sich Seyler im folgenden Jahre bereitwilliger zeigte.

Inzwischen mochte man sich jedoch am Dresdner Hofe so an das deutsche Schauspiel gewöhnt haben, dass man sogar wieder an die Errichtung eines eigenen Theaters zu denken begann, und bei der Gunst, in welcher das Brandes'sche Ehepaar daselbst stand, wurde hierbei zunächst auf diesen das Auge geworfen.

Brandes erzählt, dass ihm durch den Oberkammerherrn Grafen von Marcolini der Antrag gestellt worden sei, die Einrichtung und Direction dieses neuen Theaters

gegen ein Gehalt von 1300 Thaler jährlich zu übernehmen, worauf er sein Verhältniss zu Seyler gelöst habe. Nach einer Correspondenz aus Dresden vom 12. April 1777 im Theaterjournal wäre dieses Amt jedoch gemeinschaftlich auf Pasquale Bondini, den Stellvertreter Bustelli's bei der italienischen Oper, auf Brandes und den Theatercassirer Forchheim übertragen und von der Seyler'schen Gesellschaft die Schauspieler Hempel, Günther, Thering, Klinge, sowie Madame Brandes nebst Tochter und das Ehepaar Jacquemain für das neue Theater engagirt worden. Eine etwas spätere Nachricht aus demselben Jahre bringt ein vollständiges Verzeichniss der Mitglieder des letzteren, nach welchem das Directorium aus dem Directeur des Plaisirs, Herrn von König, als demjenigen, welchem die Wahl der Stücke und die Schlichtung der Streitigkeiten oblag; aus Brandes, als demjenigen, welchem das Vorschlagen der Stücke, deren Besetzung und das Engagement der Schauspieler zukam, und aus Forchheim bestand, der mit der Verwaltung der Casse beauftragt war. Auch eine Nachricht aus Leipzig vom 7. Mai 1777 im Theaterjournal lässt keinen Zweifel darüber, dass Brandes eine Zeit lang ohne Bondini mit der Leitung des kurfürstlichen Theaters betraut war. Doch mögen immer inzwischen Unterhandlungen mit diesem gepflogen worden sein, bis man sich endlich zu dessen Gunsten entschied. Durch Rescript vom 11. Juli 1777 wurde mit ihm ein Contract auf die Dauer von fünf Jahren (von Mich. 1777 bis Mich. 1782) mit einer Subvention von 6000 Thaler, im Uebrigen aber ganz zu denselben Bedingungen wie mit Döbbelin und Seyler abgeschlossen.

Nach Ausbruch des bairischen Erbfolgekrieges wurde dieser Contract am 14. Juni 1778 zwar gekündigt, am 26. Juni 1779, unter Auszahlung der rückständigen Subventionsgelder, aber wieder erneut.

Brandes giebt diesen Verhältnissen eine etwas ab-

weichende Darstellung. Er gesteht indess zu, dass er im Jahre 1778 das Directorium an Bondini hätte abgeben und sich mit der Stellung eines Regisseurs unter diesem begnügen müssen. Da Bondini von dem deutschen Theaterwesen aber nur sehr wenig verstanden habe, so seien ihm fast alle Geschäfte des Directoriums zugekommen, die denn von ihm unter Herrn von König auch fast selbstständig verwaltet worden wären.

---

## Die Bondini-Seconda'sche Gesellschaft am kurfürstlichen Hofe zu Dresden.

---

**Bestand der Bondini'schen Gesellschaft. — Brandes' Regie und Zerwürfnisse mit Reinecke. — Regie von Reinecke. — Repertoire der Gesellschaft bis 1788. — Veränderungen derselben. — Ihre Leistungen. — Seconda, Director. — Regie von Opitz. — Neue Veränderungen. — Repertoire bis 1818. — Leistungen der Gesellschaft und Urtheile über dieselbe.**

Durch den Vertrag mit Bondini war die Bildung eines eigenen kurfürstlichen deutschen Theaters zunächst ganz wieder aufgegeben. Eine bloss subventionirte Theaterunternehmung mit dem Titel einer kurfürstlich sächsischen Schauspielergesellschaft war an die Stelle getreten. Bondini hatte auf Wunsch des Hofes die von Brandes engagirten Schauspieler der Seyler'schen Gesellschaft ebenfalls wieder übernehmen müssen. Auch war eine Anzahl neuer Erwerbungen gemacht worden. An Anerbietungen fehlte es nicht, da das Gerücht von der Bildung eines kurfürstlichen Hoftheaters Schauspieler und Schauspielerinnen aus allen Gegenden Deutschlands herbeigezogen hatte.

Im Herbst 1777 war die Zusammensetzung der Bondini'schen Gesellschaft nach einer Aufstellung des Theaterkalenders folgende:

„Pasquale Bondini, Unternehmer. Brandes, Regisseur. Hiller und in dessen Stellvertretung Gestewitz, Musikdirector. Forchheim, Cassirer. Actricen: Madame Brandes, erste Liebhaberin. Mamsell Brandes, junge

Mädchen im Schau- und Singspiele. Mad. Henisch, erste Liebhaberin im Schau- und Singspiele. Mams. Henisch, Kinderrollen. Mad. Huber, Mütter und andere Rollen im Schau- und Singspiele. Mams. Huber, erste muntere Rollen im Schau- und Singspiele. Mad. Jacquemain, chargirte Mütter, singt. Mams. Jacquemain, erste Kinderrollen im Schau- und Singspiele. Mad. Koch, erste Liebhaberin im Schau- und Singspiele. Mams. Friederike Koch, Kinderrollen. Mad. Röder, erste Soubretten, zuweilen Liebhaberinnen. Mams. Seyfart, angehende Mädchen im Schau- und Singspiele. Mad. Smitt, Sängerin. — Acteurs: Bause, zweiter Liebhaber, ernsthafte Rollen und Väter im Singspiele. Brandes, launige Alte, Charakterrollen, Soldaten, Raisonneurs. Fleck, zweite Liebhaber und Nebenrollen. Günther, erste komische Rollen in der Operette, komische Alte, Bedienten. Hempel, erste Liebhaber, Offiziere, Bauern. Huber, Juden, Bediente, singt. Klinge, zweite Alte, Offiziere, Bauern, singt. Koch, erste Bediente. Röder, einfältige und andere Bediente, singt. Reinecke, erste Väter, Charakterrollen, alte Offiziere. Smitt, zweite Liebhaber, Stutzer, Deutschfranzosen, singt. Spengler, erste Liebhaber im Sing- und Schauspiele. Thering, erste Bediente, Pedanten, chargirte Rollen. Wagner, Bediente, Bauern und Alte. Souffleur: Chaubert."

Von den neu hinzugetretenen Mitgliedern war Joh. Friedr. Reinecke, geb. 1745 zu Helmstädt, jedenfalls der bedeutendste. Er hatte eine gelehrte Bildung genossen und trat 1765 als Student bei der Koch'schen Gesellschaft ein. Seine schauspielerische Ausbildung erlangte er sowohl hier, wie (1770—77) bei Ackermann und Schröder in Hamburg. Meyer (in Schröder's Leben) sagt über ihn: „Reinecken hatte die Natur Gefälligkeit und äusseren Stolz in geringerem Maass, den Ausdruck innerer Würde und Kraft, den Ton, der unmittelbar zum Herzen dringt, aber verschwenderischer als Einem bei-

gelegt. Er beobachtete den Siegtrunkenen mit Augen des Nebenbuhlers und horchte auf leise Stimmen, die nicht Alles bewunderten. Bock's Umsicht, Borchers' schneller Blick, Boden's derbes Wort, das Geistreiche seiner Gattin und, wenn er sonst Niemand gehabt hätte, Schröder's unbestechliches Urtheil vereinigten sich mit seinem eigenen gesunden Sinn, um ihm anschaulich zu machen, was Brockmann übersah. Dadurch musste er den Vorzügen seines Nebenbuhlers so nah, seinen Fehlern so fern bleiben, dass er im Ganzen der Vollkommenheit näher kam." — Weniger günstig urtheilt der Schriftsteller Dyk über ihn, der ihn einen blossen Naturalisten nennt. Die Doppelströmung der naturalistischen und formalistischen Spielweise, welcher man damals bei den meisten Truppen begegnete, macht sich auch in dem Widerspruche dieser Urtheile geltend. Die Berlin'sche Theater- und Literaturzeitung (I. Jahrg., I. Theil, S. 148) sagt über ihn: „Reinecke ist ansehnlich und wohlgewachsen. Sein Gesicht, voll Ausdruck und Bedeutung, verkündet den Mann von Talent und Geist. Zuweilen hat er eine etwas vornübergebogene Stellung, welcher Fehler, wenn's einer ist, ihm vielleicht daher anklebt, weil er sich in Hamburg ganz auf das Fach der Alten legte. Seine Stimme ist deutlich, obwohl etwas tief und von keinem ausserordentlichen Umfange, doch weiss er ihr so viele Modulation zu geben, sie so zu gebrauchen, dass ich jedem angehenden Schauspieler rathen will, in der Declamation bei ihm in die Schule zu gehen; dabei hat er ein richtiges, heisses Gefühl fürs Schöne, tiefes Eindringen in seine Rolle und mehr noch in die Natur, deren Schüler er ist; inniges, wahres Spiel, wobei man Schauplatz und Werk des Dichters und Alles vergisst und die Scenen wirklich zu sehen wähnt, deren Gemälde er uns darstellt." Gerühmt werden insbesondere sein Odoardo, Hartly, Freyhof, Capulet, Rode, Holbeck, Hieronymus Billenbeck, Essex und Olsbach.

Seine Gattin Sophie, geb. Benzig (1745) aus Heidelberg, besass eine schöne Figur, massvolle Lebhaftigkeit und Feuer. Ihre Stellungen, Geberden, Bewegungen waren immer natürlich. Ihre Stimme hatte grossen Reiz. Ihr Gesicht war redend. Zorn, Betrübniss, Stolz, Zärtlichkeit, Spott, Ernst, Mitleiden, Alles drückte es vollkommen aus. Sie wurde von Graff gemalt, wonach der Theaterkalender von 1790 einen Kupferstich brachte.

Reineckes waren noch von Brandes engagirt worden. Sie debütirten am 12. Juni 1777 in Emilia Galotti. Er spielte den Odoardo, sie die Claudia, Brandes den Marinelli, Mad. Brandes die Orsina. (Die Lit.- u. Theaterzeit. vom Jahre 1778 brachte darüber eine eingehende Kritik.)

Eine weitere Zierde war der Gesellschaft in Franziska Koch, geb. Gireneck aus Dresden (1748) gewonnen worden. Sie hatte ihre theatralische Laufbahn 1765 bei der Koch-schen Gesellschaft begonnen und sich hier mit dem Balletmeister Fried. Karl Koch verheirathet, der sie theils selbst unterrichtete, theils durch den Lexikographen Gerber (im Clavierspiel) und durch den Kapellmeister Schweitzer (im Singen) weiter ausbilden liess. 1777 trat sie mit ihrem Gatten bei der Bondini'schen Gesellschaft ein. Auch in Dresden, wo sie sehr bald ein Liebling des Publicums wurde, setzte sie ihre musikalischen Studien fort. Man rühmte ihren königlichen Wuchs, ihre volltönende Stimme und die Grazie ihrer Bewegungen. Alceste, welche Schweitzer für sie componirte, wird als ihre vorzüglichste Leistung bezeichnet. Nur im heroischen und sentimentalen Fache aber war sie bedeutend. Da Bondini 1782 die Opernvorstellungen aufgab, so verliess sie Dresden für einige Zeit, kehrte jedoch schon 1783 in die liebgewordenen Verhältnisse zurück, um sich dem Schauspiel ganz zuzuwenden. — Ihr Gatte (geb. 1740), welcher sich unter Noverre zum Tänzer ausgebildet hatte, war bereits früher als sie (1774) zum Schauspiele übergetreten. Er soll im Fache der komischen Bedienten recht Gutes ge-

leistet haben. Auch ihre Schwester Caroline Henisch, die 1777 von der Wäser'schen Gesellschaft in die Bondini'sche getreten war, wurde wegen ihrer Schönheit gefeiert. Man schildert sie „als eine der schönsten Figuren, die je das Theater betreten, ganz von der Liebe gebildet". Sie spielte besonders leidende und schmachtende Rollen vortrefflich; „ein wenig mehr Feuer — setzt der Berichterstatter hinzu — würde sie zu einer der ersten Darstellerinnen im Fache der zärtlich liebenden Mädchen machen." In der Oper wird die Biegsamkeit ihrer Stimme hervorgehoben. Für heitere Rollen war Sophie Huber (geb. 1754) eine glückliche Acquisition. Sie heirathete 1779 den beliebten Bassbuffo und Komiker Friedrich Günther. Auch Joh. Fried. Ferd. Fleck, geb. 1757 zu Breslau, Sohn eines Rathsherrn, der, einem unbezwinglichen Hange zur Bühne folgend, die gelehrten Studien (er sollte in Halle Theologie studiren) verlassen hatte, gehörte damals vorübergehend der Dresdner Bühne an. Er soll hier unter dem Einflusse Reinecke's den Grund zu seiner späteren Berühmtheit gelegt haben. 1779 ging er zur Schröder'schen Gesellschaft nach Hamburg und feierte später in Berlin seine höchsten Triumphe. Unter seiner Einwirkung bildeten sich vornehmlich Tieck's dramaturgische Anschauungen, sowie dessen eigene Darstellungskunst aus. Insofern ist er auch noch in späterer Zeit einflussreich auf die Entwicklung des Dresdner Theaters geworden. 1778 traten von Hamburg der Schauspieler Schütz und der Theaterdichter Bock zur Bondini'schen Gesellschaft. Schütz, geb. zu Strassburg, wird in Chevaliersrollen gelobt. „Er spielte alle seine Betrüger — heisst es von ihm — sie mochten Grafen oder Fürsten sein, mit einem air de Crispin". In Rollen mit starkem Auftrag war er besonders gut. Doch lobt Schröder auch seine Darstellung des Marinelli. Joh. Cristian Bock, aus Dresden gebürtig, machte sich damals als Uebersetzer und Bearbeiter ausländischer Bühnenstücke weithin bekannt.

Bondini selbst wird als ein wohlwollender Mann geschildert, der seine Gesellschaft auf einen hohen Stand bringen wollte und keine Kosten dafür scheute, sein Unternehmen aber doch nur als Geschäftsmann betrieb. Ein inneres Verhältniss konnte er schon deshalb kaum zu ihr haben, weil er der deutschen Sprache nicht hinreichend mächtig war. Gleichwohl würde man irren, wenn man sich ihn als einen Mann ohne jedes künstlerische Urtheil denken wollte. Man hat sich dafür zwar auf einige Anekdoten berufen, doch möchte ich ein zu grosses Gewicht nicht auf sie legen. Bondini war wenigstens verständig genug, den künstlerischen Theil der Leitung seines Theaters einem hierzu befähigteren Manne anzuvertrauen, den er in Brandes schon vorfand. Die Feindseligkeit und die Intriguen, welche jedoch bald zwischen diesem und Reinecke ausbrachen und durch die Eifersüchteleien ihrer Frauen genährt wurden, erreichte bald einen Grad, der Bondini in eine unangenehme Lage brachte. Reinecke hatte zuletzt gegen Brandes eine von verschiedenen Mitgliedern unterschriebene Beschwerde über rücksichtslose Rollenvertheilung mit der Erklärung eingereicht, nicht eher wieder die Bühne betreten zu wollen, bis ein aus den einsichtsvollsten Mitgliedern der Gesellschaft erwählter Ausschuss Brandes zur Seite gesetzt worden sei. Da diese Erklärung in die Zeit des bairischen Erbfolgekrieges fiel, während welcher der Hof keinen Einfluss auf die Theaterangelegenheiten ausüben und Brandes daher bei diesem keinen Schutz finden konnte, so gab er wohl oder übel der Forderung nach. Es war aber natürlich, dass hierdurch der Friede nicht hergestellt wurde. Bondini glaubte, um beide Theile zufrieden zu stellen, einen Ausweg darin zu finden, dass er im Herbst 1779 seine Gesellschaft theilte und Brandes an der Spitze des Opernpersonals nach Leipzig sandte, während das Schauspiel unter seiner und Reinecke's Leitung in Dresden blieb. Brandes, welcher sich seiner Frau wegen nicht auf die Operette beschränken wollte,

hatte schnell noch einige andere schauspielerische Kräfte herangezogen und ein eigenes Schauspiel gegründet. Bondini, der sich für die deutsche Operette noch weniger interessirte, als für das Schauspiel, mag vielleicht froh gewesen sein, sich auf diese Weise der ersteren entledigt zu haben. In Dresden war man aber nicht damit einverstanden, und da er contractlich zur Aufführung von Opern verpflichtet war, so sah er sich schon nach kurzer Zeit wieder genöthigt, Brandes mit der Operette zurück zu berufen. Möglich, dass dessen Einfluss hierbei sogar mitwirkend war. Brandes erhielt zwar in Dresden aufs Neue die Regie über das ganze Theater, die rasch ausbrechenden Misshelligkeiten zwischen ihm und Reinecke bestimmten ihn aber, einem eben an ihn ergangenen Rufe nach Mannheim zu folgen. Das Glück, welches so lange all seine Schritte begleitet hatte, sollte sich aber jetzt mehr und mehr von ihm abwenden.

Reinecke hatte sein Ziel nun erreicht. Die Regie war jetzt sein. Die Schwierigkeiten dieses Amtes sollten aber auch ihm nicht erspart bleiben. Er gerieth nur zu bald in ähnliche Zerwürfnisse mit seinen Collegen, wie Brandes. Hatte er selbst doch das Beispiel dazu erst gegeben. Schon gegen Ende des Jahres 1780 war Bondini ihm die Regie zu entziehen genöthigt. Er übertrug sie auf Spengler, welcher sich der Aufgabe jedoch nicht gewachsen zeigte, so dass man nur zu bald sein Heil wieder bei Reinecke suchen musste. Noch ehe ein Jahr vergangen war, wahrscheinlich im Zusammenhange mit der gleichzeitig erwirkten Contractsverlängerung der Gesellschaft (bis 1783), welche Bondini von den ihm lästigen Aufführungen der Operette völlig entband, war er wieder im Besitz der Regie, die er nun unangefochten bis zu seinem (1787) erfolgenden Tode behauptete. Unstreitig besass er auch einzelne der wichtigsten Eigenschaften dazu: Festigkeit des Charakters und Consequenz in der Durchführung eines bestimmten Princips. Dieses Princip

war im Wesentlichen das der von Hamburg ausgegangenen Schule, die ursprünglich die Naturwahrheit als die Grundlage und Quelle der künstlerischen Schönheit ansah, allmählich aber dahin gelangte, die Schönheit der Naturwahrheit unterzuordnen und diese vorzugsweise in der blossen Aeusserlichkeit und Zufälligkeit der Erscheinungen zu suchen. Reinecke strebte vor Allem nach Einheit des Ensembles, indem er auch noch die letzten Reste der französischen Darstellungsweise zu unterdrücken bemüht war. Gewiss ging auch er schon hierin zu weit, indem er z. B. das Versdrama so consequent von seinem Repertoire ausschloss, dass er Schiller zur Uebertragung der Jamben seines Don Carlos in die ungebundene Redeform bewog. Auch Goethe's „Mitschuldige" wurden von ihm nur erst in einer von Dr. Albrecht unternommenen Bearbeitung des Stückes in Prosa zur Aufführung gebracht. Reinecke hatte dabei vielleicht weniger im Auge, dem herrschenden Zeitgeschmack Rechnung zu tragen, als die mühsam zur Herrschaft gebrachte Natürlichkeitsrichtung nicht durch die Aufnahme des Versdramas aufs Neue zu gefährden. Er verfolgte das Ziel auf dem leichtesten, weil sichersten, aber auch flachsten Wege. Vielleicht, dass das damals geboten war. Hierbei stehen bleiben aber durfte man nicht. Eine höhere Entwicklung des dramatischen Vortrags war nur dann zu erreichen, wenn man auch noch das Versdrama als eine höhere Aufgabe für den von der Naturwahrheit ausgehenden Vortrag ergriff. Dies würde auf die Entwicklung der nationalen dramatischen Dichtung befruchtend zurückgewirkt und die dichterische Behandlung des dramatischen Verses in die ihr angemessenen eigenthümlichen Bahnen gelenkt, sie vor dem Rückfall in die blosse Nachahmung der von den romanischen Völkern aufgestellten Muster bewahrt haben. — Man hat Reinecke nicht selten Rollensucht, Arroganz und Eigenmächtigkeit vorgeworfen, und er mag wohl nicht ganz frei von diesen Fehlern gewesen sein. Sein Repertoire wird man aber

doch mit in Hinblick auf seine Abhängigkeit von den Entscheidungen des Directeur des Plaisirs zu beurtheilen haben. Die Abneigung des Hofs gegen Trauerspiele hat ihn gewiss in der Aufnahme dieser letzteren bisweilen gehemmt. Er selbst begünstigte das durch den Goethe'schen Götz in die Mode gekommene Ritterstück, in welchem er glänzte, sowie das Conversationsstück, worin er sich als Meister fühlen durfte.

Die Vorstellungen der Bondini'schen Gesellschaft wurden am 23. October 1777 mit Graf Essex in einer neuen Bearbeitung von Dyk eröffnet.

Das Repertoire der Oper weist nach dem Verzeichnisse von Franz Seconda folgende Stücke auf:

1777: Zemire und Azor, von Gretry. — Die Freundschaft auf der Probe. — Der Krieg. — Das Rosenfest, von Wolf. — Der Jahrmarkt. — Robert und Calliste. — Elysium.

1778: Der Alchymist. — Bassa und Tunis. — Basiene, der Deserteur. — Die Dorfdeputirten. — Ernst und Lucinde. — Der Fassbinder. — Der Kaufmann von Smyrna. — Die kleine Aehrenleserin. — Der Scheerenschleifer. — Ariadne.

1779: Adrass und Isidore. — Der verliebte Maler. — Die schöne Arsene, von Monsigny. — Die Bergknappen. — Der Barbier von Sevilla. — Die verwandelten Weiber und das Grab der Mufti, von Hiller. — Die Gouvernante. — Herbstabenteuer. — Die Jagd. — Das Wäschermädchen. — Das Milchmädchen. — Der prächtige Freigebige. — Tom Jones. — Der Soldat als Zauberer. — Der Kapellmeister von Lorazi. — Medea.

1780: Ino, von Reichardt. — Das gute Mädchen, von Piccini. — Armide. — Die drei Pächter. — Der Holzhauer. — Der ehrsüchtige Mann. — Der lahme Husar. — Der Meierhof, von Scolari. — Die wüste Insel, von Schuster. — Walder. — Das Wäschermädchen, von Zanetti.

1781: Julie, von Deweder. — Die Liebe ist sinnreich, von Gestewitz. — Kurze Thorheit ist die beste. — Alceste.

1782: Das wüthende Heer.

1783: Die Lügnerin aus Liebe.

Das Repertoire des Schauspiels stellt sich nach einem uns erhalten gebliebenen Verzeichnisse von Franz Seconda folgendermassen dar:

1777: Essex, Tr. 5 A. von Dyk. — Geschwind eh' es Jemand erfährt, L. 3 A. nach Goldoni. — Jeanette, Sch. 3 A. von Gotter. — Das Spiel der Liebe und des Zufalls, L. 3 A. von Marivaux. — Kaufmann und Bettler, Sch. 1 A. — Die Kriegsgefangenen, Sch. 5 A. von Stephanie d. J. — Die beiden Hüte, L. 1 A. aus dem Franz. — Eugenie, Tr. 5 A. von Beaumarchais. — Emilia Galotti, Tr. 5 A. von Lessing, am 10. Nov.[1] — Die Trauer, L. 1 A. von Hauteroche. — Henriette, L. 5 A. von A. v. Grossmann. — Neueste Frauenschule, L. 5 A. von Stephanie d. J. — Der Fabrikant von London, Sch. 5 A. von Falbaire. — Die Werber, L. 5 A. von Stephanie d. J. — Grosse Batterie, L. 1 A. von Airenhofer. — Amalie, L. 5 A. von Weise. (4 Trauerspiele, 4 Schauspiele und 9 Lustspiele.)

1778: Albert I., Dr. 3 A. von Weise. — Athelston, Tr. 3 A. von Bock. — Die abgedankten Offiziere, L. 5 A. von Stephanie d. Ä. — Der aufbrausende Liebhaber, L. 3 A. von Meissner. — Bestrafte Neugierde, L. 5 A. von Stephanie d. J. — Der Bettler, L. 1 A. von

[1] Es wird vielleicht von Interesse sein, ein Urtheil zu hören, welches diese Dichtung bei ihrem ersten Erscheinen in Berlin von dem Herausgeber des „Magazin zur Geschichte des deutschen Theaters", J. J. Anton von Hagen, erfuhr. Es lautet: „Was erwartet man von dem Verfasser einer Minna? Ob aber Herr Lessing diesmal der Erwartung völlig Genüge geleistet, ob man den grossen dramatischen Dichter auch hier wiederfand, daran zweifle ich. Welches von Lessing's Stücken ausser seinen jugendlichen Arbeiten läuft der Emilia nicht den Rang ab? Der Dialog ist gut, wenn ich einige platte und noch mehr gekürzte Stellen streiche. Die Gedanken und Sprache, der Ausdruck gross, erhaben und erschütternd, aber oft gesucht, wo Natürlicheres der Sache angemessener gewesen wäre. Die Charaktere sind nicht durchgehends gut angelegt und gut ausgeführt — Lessing begehrt Unmögliches: ein Studium der weiblichen Schönheit auf dem Theater! In dieser Scene ist Emilia ein gutes, frommes, katholisches Mädchen. Am Ende des Stücks sieht man das fromme Närrchen als eine römische, tugendbelobte Heldin, die mit dem Dolche wie mit einer Haarnadel spielt." — „Die Scene zwischen Claudia und Marinelli verräth Lessing's Meisterhand, aber sie ist unschicklich. Claudia beschäftigt sich mit dem Narren, ohne um ihre Tochter sich zu bekümmern. Die List, die Orsina dem Odoardo als Wahnsinnige auszugeben, macht dem Erfinder keine Ehre. Wie lange konnte dieselbe Stich halten? Zwischen dem 4. und 5. Act sollte Odoardo nichts Anderes gethan haben, als die Arkade auf- und abgegangen sein? Seine Tochter in den Armen des Prinzen gelassen haben?"

Bock. — Die Comödie aus dem Stegreif, L. 1 A. von Jünger. — Das Kaffeehaus, L. 5 A. — Clavigo, Tr. 5 A. von Goethe (10. Dec.). — Der dankbare Sohn, L. 1 A. von Engel. — Der Diener zweier Herren, L. 2 A. nach Goldoni, von Schröder. — Darf man seine Frau lieben? L. 5 A. von Nivelle de la Chaussée. — Der Deserteur, Tr. 5 A. von Mercier. — Der Diamant, L. 1 A. von Engel. — Das Duell, L. 1 A. von Jester. — Die dürftige Familie, L. 4 A. von Mercier. — Der Edelknabe, Sch. 1 A. von Engel. — Die englische Waise, Sch. 3 A. nach dem Franz. — Elvire, Tr. 5 A. von Bock. — Das Findelkind, L. 5 A. von G. v. Brühl. — Der Faschingstreich, L. 4 A. von Montfleuri. — Die falschen Entdeckungen, L. 3 A. von Gotter. — Die falsche Vergiftung, L. 1 A. — Der Gasthof, L. 5 A. von Brandes. — Die Gläubiger, L. 3 A. von G. v. Richter. — Hamlet, Tr. 5 A. nach Shakespeare, von Schröder (das Manuscript wurde mit 40 Thlr. bezahlt). — Die heimliche Heirath, L. 5 A. von Schröder. — Der Holländer, L. 3 A. von A. v. Bock. — Die junge Indianerin, L. 1 A. von Champfort. — Jurist und Bauer, L. 2 A. von A. v. Rautenstrauch. — Der liebreiche Ehemann, L. 5 A. von Brandes. — Das Landmädchen, L. 4 A. von d'Arien. — Medon, L. 3 A. von P. Clodius. — Die Maskerade, L. 1 A. von Gotter. — Das Missverständniss, L. 3 A. von Vanbrugh. — Miss Sarah Sampson, Tr. 5 A. von Lessing. — Die Mutterschule, L. 1 A. nach Marivaux. — Die Mädchen im Eichthale, ländl. L. 5 A. von Bock. — Minna von Barnhelm, L. 5 A. von Lessing. — Die Nebenbuhler, L. 5 A. von Sheridan. — Olsbach, L. 5 A. von Brandes. — Paridom Wrentpot, L. 3 A. — Der poetische Dorfjunker, L. 5 A. nach Destouches. — Romeo und Julie, Tr. von Weisse. — Der Spleen, L. 3 A. von Stephanie d. J. — Die Schule der Liebhaber, L. 5 A. nach dem Engl. — Die schlaue Wittwe, L. 3 A. nach Goldoni. — Der unbegründete Verdacht, L. 1 A. von Brahm. — Die ungleichen Freunde, L. 2 A. von Thilo. — Die Widersprecherin, L. 1 A. von A. v. Dufreny. — Waltron, Sch. 5 A. von Möller. — Der Wohlgebohrne, L. 5 A. von Stephanie d. J. — Die zärtliche Zurückhaltung, L. 5 A. nach dem Engl. (Im Ganzen 7 Trauerspiele, 4 Schauspiele, 41 Lustspiele.)

1779: Der argwöhnische Ehemann, L. 5 A. nach dem Engl. von Gotter. — Der adlige Tagelöhner, Sch. 3 A. von Nesselrode. — Die beiden Freunde, Sch. 5 A. von Bock. — Der beste Mann, Sch. 4 A. von Bock. — Brüder Belfield, L. 5 A. nach dem Engl. von Schröder. — Die Blindekuh, L. 1 A. — Cephalus, Melodrama 1 A. — Die Drillinge, L. 4 A. nach dem Franz. von Bonin. — Die eifersüchtige Frau, L. 5 A. nach dem Engl. von Bode. — Gustav West, Tr. 5 A. von Bock. — Gespenst mit der Trommel, L. 5 A.

nach Addison. — Der Geizige, L. 5 A. nach Molière. — Der Husarenraub, Sch. 5 A. von Plümeke. — Die Irrthümer einer Nacht, L. 5 A. — Julie und Belmont, Sch. 5 A. — Klementine, Sch. 5 A. von Gebler. — König Lear, Tr. 5 A. von Bock. — Der Lügner, L. 5 A. nach Goldoni. — Der Mann nach der Uhr, L. 2 A. — Medea, Dr. 1 A. von Gotter. — Macbeth, Tr. 5 A. nach Shakespeare. — Muttersöhnchen, L. 3 A. nach Goldoni. — Nicht alles ist Gold, was glänzt, L. 5 A. — Der Pächter, L. 3 A. von Koch. — Präsentirt's Gewehr, L. 2 A. von Müller. — Selimor und Henriette, L. 1 A. — Die Strafe im Abgrund, Tragic. 5 A. nach Gozzi. — Stutzerlist, L. 5 A. nach Farghuar. — Die Schlittenfahrt, L. 2 A. — Die Schule der Jünglinge, L. 1 A. — Schwatzhaftigkeit und Ehrgeiz, Sch. 5 A. von Dyk. — Die sanfte Frau, L. 3 A. von Goldoni. — Der Triumph der guten Frauen, L. 5 A. von Schlegel. — Der Verschwender, L. 5 A. nach dem Franz. von Meissner. — Die verliebten Zänker, L. 3 A. nach Goldoni. — Der verstellte Kranke, L. 3 A. nach Goldoni. — Der vergrabene Schatz, L. 5 A. nach Destouches. — Der Westindier, L. 5 A. nach Cumberland. — Zu gut ist nicht gut, L. 5 A. von A. v. Schmid. (Im Ganzen 3 Trauerspiele, 10 Schauspiele und 25 Lustspiele.

1780: Der Adjutant, L. 3 A. von Brömel. — Achmet, Sch. 3 A. nach Metastasio. — Bewerley, Sch. 5 A. nach Saurin. — Der Eheschwur, L. 5 A. nach Dorat, von Gotter. — Ewald und seine Verwandte, Sch. 2 A. — Die Freyer, L. 1 A. von Richard. — Die Frau ihres Mannes Vertraute, L. 5 A. — Die glücklichen Bettler, L. 3 A. nach Gozzi (Manuscript 20 Thlr.). — Der Gleichgültige, L. 5 A. von Petermann. — Der Hausvater, Sch. 5 A. nach Diderot, von Lessing. — Hanno, Sch. nach Metastasio, von Bock. — Die Juden, L. 1 A. von Lessing (4 December). — Kaufmann von Venedig, L. 5 A. nach Shakespeare (Manuscript 25 Thlr.). — Karl und Sophie, L. 5 A. von Bretzner. — Lionel und Clarisse, Sch. 3 A. aus dem Engl. — Othello, Tr. 5 A. nach Shakespeare. — Der Spieler, L. 5 A. nach Regnard. — Seidne Schuhe, L. 2 A. von Kretschmann. — Sechs Schüsseln, Sch. 5 A. von Grossmann (Manuscript 40 Thlr.). — Der Schwätzer, L. 5 A. von Weidemann. — Der Schmuck, L. 5 A. von Sprikmann. — Die unschuldige Frau, Sch. 1 A. von Schumel. — Der Verschlag, L. 3 A. nach Calderon, von Bock. — Die verstorbene Ehefrau, L. 5 A. von Bretzner. — Wenn man eine Hand umkehrt, L. 5 A. von Bock. — Der Zanksüchtige, L. 3 A. — Zeym, L. 5 A. nach Gozzi. (Im Ganzen 1 Trauerspiel, 7 Schauspiele und 18 Lustspiele.)

1781: Der Arrestant, Sch. 3 A. — Agnes Bernauerin, Tr. 5 A. — Die Brandschatzung, L. 5 A. von G. v. Brühl. — Der deutsche

Hausvater, Sch. 5 A. von Freih. v. Gemmingen. — Der Mann, den seine Frau nicht kennt, L. 2 A. nach Boissy. — Eduard Montrose, Sch. 5 A. von Dyk. — Er hat den Teufel im Leibe, L. 2 A. — Die Entdeckung, L. 5 A. von Mistress Sheridan. — Der ehrliche Aventurier, L. 3 A. nach Goldoni. — Die gegenseitige Probe, L. 1 A. nach Legrand, von Meissner. — Die Hochzeit nach dem Tode, L. 3 A. von Anton Wall. — Das Loch in der Thüre, L. 5 A. von Stephanie d. J. — Das öffentliche Geheimniss, L. 3 A. nach Gozzi, von Gotter (Manuscript 36 Thlr.). — Der Ostindienfahrer, L. 3 A. von Stephanie d. J. — Der Schubkarren des Essigkrämers, Sch. 3 A. von Mercier. — Die unversehene Wette, L. 1 A. von Sedaine. — Die Verläumder, L. 5 A. nach dem Franz. von Romanus. — Wikinson und Wantroy, Sch. 5 A. von A. v. Möller. — Was sein soll, schickt sich, L. 5 A. nach dem Engl. — Wer hätte das gedacht, L. 3 A. von Nesselrode. — Die Zwillinge, Tr. 5 A. von Klinger. (Im Ganzen 2 Trauerspiele, 5 Schauspiele und 14 Lustspiele.)

1782: Albert von Thurneiss, Tr. 4 A. von Iffland. — Der argwöhnische Liebhaber, L. 5 A. von Bretzner. — Betrug für Betrug L. 3 A. von Schletter. — Die Badecur, L. 2 A. von Jünger. — Der Dienstfertige, L. 3 A. nach dem Franz. — Die Drossel, Sch. 1 A. von Unzer. — Der englische Kaper, L. 1 A. — Elfriede, Tr. 3 A. — Die Erbschaft, Sch. 1 A. von Freih. v. Gemmingen. — Der Fähndrich, Sch. 3 A. von Schröder. — Freundschaft und Argwohn, L. 3 A. von Jünger (Manuscript 30 Thlr.). — Glück bessert Thorheit, L. 5 A. von Schröder (Manuscript 20 Thlr.). — Juliane von Lindorak, Sch. 5 A. von Gotter (Manuscript 24 Thlr.). — Karl von Freystein, Sch. nach Gotter, von Schletter. — Oda, Tr. 5 A. nach dem Engl. — Otto von Wittelsbach, Tr. von Babo. — Die Räuber, Tr. 5 A. von Schiller. — Der Referendar, L. 3 A. von Schadow. — Seltene Freyer, L. 3 A. nach dem Franz. von Schröder. — Das Testament, L. 4 A. von Schröder (Manuscript 40 Thlr.). — Der taube Liebhaber, L. 2 A. von Schröder. — Treue und Undank, L. 1 A. aus dem Franz. — Die ungleichen Schwestern, L. 4 A. von Brandes. — Der verlogene Bediente, L. 2 A. nach dem Engl. von Gärisch. — Der Wankelmüthige, L. 3 A. nach dem Engl. von Schröder. — Wahrheit ist gut Ding, L. 5 A. nach Goldoni. — Die Zwillingsbrüder, L. 5 A. aus dem Franz. von Schröder. (Im Ganzen 5 Trauerspiele, 5 Schauspiele und 17 Lustspiele.)

1783: Adelheid von Ponthieu, Sch. 3 A. — Der Deserteur aus Kindesliebe, Sch. 3 A. von Stephanie d. J. — Die drei Töchter, L. 3 A. von Spiess. — Die drei Brüder als Nebenbuhler, L. 1 A. — Graf von Sonnenthal, L. 2 A. — Die glückliche Entführung, L.

5 A. — Gaston und Bayard, Dr. 5 A. — Johanna von Schwaben, Sch. 4 A. von Meissner. — Der Liebhaber ohne Namen, L. 4 A. nach der Gräfin Genlis, von Gotter. — Die Mediceer, Sch. 5 A. von Brandes. — Der Murrkopf, L. 3 A. von Schröder. — Monsieur Fips, L. 1 A. nach dem Franz. von Fresni. — Der Minister, Sch. 3 A. von Gebler. — Natur und Liebe im Streit, Sch. 5 A. von d'Arien. — Der Oberamtmann, Sch. 5 A. von Stephanie d. J. — Otto der Schütz, Sch. 4 A. von Schlicht. — Der Philosoph, ohne es zu wissen, Sch. 3 A. von Sedaine. — Die Rechnung ohne Wirth, L. 1 A. — Der Schulgelehrte, L. 3 A. nach dem Engl. der Miss Cowley. — Der Strich durch die Rechnung, L. 4 A. von Jünger. — Der Schauspieler, L. 1 A. von Meissner. — Der Todte, ein Freyer, L. 2 A. von Sedaine. — Unterschied bei Dienstbewerbung, L. 5 A. von Stephanie d. J. — Die unmögliche Sache, L. 4 A. — Die Versuchung, L. 1 A. von Marivaux. — Väterliche Rache, L. 4 A. von Schröder. (Im Ganzen 10 Schauspiele und 16 Lustspiele.)

1784: Die Abgabe, Sch. 2 A. — Codrus, Tr. 5 A. von Chronegk. — Fanny, Sch. 1 A. — Gerechtigkeit und Rache, Sch. 5 A. — Die glückliche Jagd, Sch. 2 A. — Der glückliche Geburtstag, L. 3 A. von Schletter. — Liebe wirkt schnell, L. 1 A. — Der Richter, Sch. 2 A. von Mercier. — Die vermachte Waise, L. 1 A. — Verbrechen aus Ehrsucht, Sch. von Iffland (Manuscript 36 Thlr.). — Die verdächtige Freundschaft, L. 4 A. nach dem Engl. — Weder Wittwe, noch Jungfer, L. 1 A. — Wer wird sie kriegen? L. 1 A. von Eckhard. — Der Zweikampf, L. 5 A. von Schlosser. — Zayre, Tr. 5 A. — Zwei Onkel für einen, L. 1 A. von Gotter. (Im Ganzen 2 Trauerspiele, 6 Schauspiele und 8 Lustspiele.)

1785: Alzire, Tr. 5 A. — Armuth und Edelmuth, Sch. 5 A. — Die beiden Billets, L. 1 A. nach Florian, von Ant. Wall. — Coriolan, Tr. 5 A. von Dyk. — Erziehung macht den Menschen, L. 5 A. von Airenhofer. — Der Fremdling, L. 5 A. nach dem Engl. des Cumberland. — Die Jäger, Sch. 5 A. von Iffland (Manuscript 36 Thlr.). — Jak Spleen, L. 1 A. von Dyk. — Kronau und Albertine, Sch. 5 A. von Monvell. — Kabale und Liebe, Tr. 5 A. von Schiller. — Der König, kein König, Sch. 3 A. nach dem Engl. von Huber. — Lanassa, Sch. 5 A. von Plümeke. — Marianne Worthi, Sch. 3 A. — Der Mündel, Sch. von Iffland (Manuscript 36 Thlr.). — Das Räuschchen, L. 4 A. von Bretzner. — Das Steckenpferd, L. 4 A. von Hempel. — Der Schlaftrunk, L. 3 A. — Wie machen sie's in der Comödie? L. 1 A. von Brömel. — Das Weibercomplot, L. 5 A. von Jünger. (Im Ganzen 3 Tauerspiele, 7 Schauspiele und 8 Lustspiele.)

1786: Alte Liebe rostet nicht, L. 2 A. von Airenhofer. —

Das Blatt hat sich gewendet, L. 1 A. von Schröder. — Bayard, Sch. 5 A. von Werthes. — Die Rache, L. 2 A. — Der Eifersüchtige, ohne es sein zu wollen, L. 3 A. nach dem Franz. — Fiesco, Tr. 5 A. von Schiller (Manuscript 50 Thlr.), am 18. März und 26. October (erst 1790 wiederholt). — General Morner, Sch. 5 A. — Die Heirath durch's Wochenblatt, L. 1 A. von Schröder. — Jeder reitet sein Steckenpferd, L. 5 A. von G. v. Brühl. — Kindliche Liebe, L. 3 A. — Mann, Frau, Wittwer, L. 3 A. nach dem Franz. — Die Nachschrift, L. 1 A. von Arensteiner. — Stille Wasser sind tief, L. 4 A. nach Fletcher, von Schröder (Manuscript 30 Thlr.). — Spielerglück, L. 5 A. von Regnard. — Der Sonderling, L. 5 A. von Weidmann. — Um 6 Uhr ist Verlobung, L. 5 A. von Schröder. — Veit von Solingen, L. 4 A. nach Barthe, von Gotter. — Verstand und Leichtsinn, Ehestandsgem. 5 A. von Jünger. — Victorine, L. 4 A. von Schröder. — Der Vetter in Lissabon, Sch. 3 A. von Schröder. (Im Ganzen 1 Trauerspiel, 4 Schauspiele und 15 Lustspiele.)

1787: Der alte böse General, L. 3 A. von Kretschmann. — Brüder in allen Ecken, L. 5 A. von Albrecht. — Bewusstsein, Sch. 5 A. von Iffland. — Der doppelte Liebhaber, L. 3 A. von A. nach Jünger. — Doppelte Kindesliebe, Sch. 3 A. von Nesselrode. — Der Ehemann aus Irrthum, L. 5 A. — Die Entführung, L. 5 A. von Jünger. — Der Furchtsame, L. 3 A. von Haffner. — Für seine Gebieterin sterben, Tr. 5 A. von Seipp. — Gute Ehe, L. 1 A. von Ant. Wall. — Hass und Liebe, Sch. 5 A. von Bonin. — Die Heirath aus Irrthum, L. 1 A. nach dem Franz. von Schröder. — Die komische Familie, L. 5 A. von Wetzel. — Das Kleid aus Lyon, L. 4 A. von Jünger. — Der Landphilosoph, L. 3 A. — Der Magnetimus, L. 1 A. von Iffland. — Montesquieu, Sch. 4 A. — Offne Fehde, L. 3 A. von Huber. — Der Pilger von Carmel, Sch. 5 A. von A. v. Dalberg. — Das 16jährige Mädchen, Sch. 3 A. — Der Theaterunternehmer, L. 1 A. — Die verliebte Unschuld, L. 1 A. von Marin. — Die Walwaise, Sch. 5 A. — Wind für Wind, L. 3 A. (Im Ganzen 1 Trauerspiel, 7 Schauspiele und 16 Lustspiele.)

1788: Alles aufs Spiel um einen Mann, L. 5 A. — Autor und Diener aus Liebe, L. 1 A. von Blümner. — Der Automat, Op. 1 A. — Blindheit und Betrügerei, L. 4 A. — Die Maler, L. 1 A. — Die Engländer in Amerika, Sch. 4 A. von Albrecht. — Das Freicorps, L. 3 A. — Grosse Toilette, L. 5 A. von Schröder. — Die Geschwister, Sch. 1 A. von Goethe. — Das Herz behält seine Rechte, Sch. 5 A. von Bock. — Kaspar der Thoringer, Tr. 5 A. — König und Abenteurer, Sch. 3 A. von Wetzel. — Der Liebhaber als Autor, L. 1 A. nach dem Franz. — Die Nacht zu Abenteuern,

L. 3. A. nach dem Franz. von Stephanie d. J. — Das Präferenz-Recht, L. 3 A. — Der Revers, L. 5 A. von Jünger. — Der stürmische Liebhaber, L. 3 A. — So zieht man dem Betrüger die Larve ab, L. 5 A. von G. v. Brühl. — Das seltsame Testament, L. 4 A. von G. v. Brühl. — Die Vormünder, L. 5 A. nach Goldoni, von Schletter. — Wissenschaft geht vor Schönheit, L. 3 A. von Bock. — Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen, L. 1 A. (Im Ganzen 1 Trauerspiel, 4 Schauspiele und 16 Lustspiele.)

Es wurden demnach in diesem ganzen Zeitraume 93 ernste gegen 145 heitere Stücke gegeben. Wie sehr hiernach auch das Lustspiel gegen das Schauspiel, besonders gegen die Tragödie bevorzugt wurde, so sind doch die letzteren beiden nicht in dem Masse ausgeschlossen gewesen, als es nach den Klagen der Zeitgenossen zu erwarten stand.

Auch die Veränderungen des Geschmacks werden sichtbar. Das französische Rührstück hatte die sentimentalen Familiengemälde, Lessing's Minna von Barnhelm die Soldatenstücke, Goethe's Götz die Ritterstücke ins Leben gerufen.

Besondere Hervorhebung aber verdient der Fleiss, welchen sowohl die Regie, als die Darsteller entwickelten. Denn da der Hof fast täglich das Theater besuchte, durften Wiederholungen von Stücken nur selten vorkommen. So behauptet z. B. der Referent der deutschen Annalen, dass im Winter 1792 im Ganzen nur 7 Wiederholungen stattfanden.

Von den Personalveränderungen innerhalb des vorliegenden Zeitraumes seien hier nur die wichtigsten hervorgehoben. An ihrer Spitze steht die im Jahre 1779 erfolgte Erwerbung von Joh. Ant. Christ, geb. 1744 zu Wien. Er war damals berühmt in den Rollen der Chevaliers, und sein Riccaut de la Marlinière blieb lange ein Gegenstand der unbestrittenen Anerkennung, wie er denn überhaupt zu den vorzüglichsten Darstellern der Zeit gehörte. Christ verliess zwar 1783 die Bondini'sche Gesellschaft schon wieder, trat aber im Jahre 1793 in die aus

ihr hervorgegangene Seconda'sche Gesellschaft aufs Neue ein. Seine Frau, Isabella Maria, spielte und sang damals zweite Liebhaberinnen.

1780 hatte Bondini in Friedrich Brückl einen neuen Darsteller im Fache der Väter-, Liebhaber- und Heldenrollen gewonnen. Er scheint in bürgerlichen Stücken tüchtig gewesen zu sein, wogegen es ihm für das ideale Schauspiel an Anstand, Adel und Würde gebrach. Seine Frau spielte und sang zweite Liebhaberrollen. Auch der Tenorist Pfeiffer und das Ehepaar Henke traten um diese Zeit bei Bondini ein. Christian Gottlieb Henke, geb. 1743 in Seelwitz bei Dresden, spielte Väter und komische Alte. Es war wohl nicht seine Schuld, wenn er bisweilen an den falschen Platz gestellt wurde. Das abfällige Urtheil des Appellationsrath Körner über seine Darstellung im Don Carlos (s. w. u.) wird reichlich aufgewogen von den günstigen Urtheilen, die uns über ihn im Lustspiele und bürgerlichen Schauspiele, in derben, naturwüchsigen Rollen erhalten geblieben sind. Auch Körner stimmt in sie ein. Sowohl er, wie seine Frau, geb. Schick (1753), welche, früher eine der ersten Soubretten, damals in Dresden das Fach der komischen Mütter und alten Koketten mit Glück vertrat, gehörten der Hamburger Schule an. Beide werden wegen der Natürlichkeit ihres Vortrags und Spieles gerühmt. „In zärtlichen Vätern — heisst es unter Anderem von ihm — ist sein Auge voll Gefühl und sein Ton glühend, im Affectvollen malt er den inneren fortnagenden Schmerz in Augen, Mienen, Geberden bis zur Täuschung. Er hat ein ganz eigenes Talent, Geistliche zu spielen, von was für Farbe und Zuschnitt sie sein mögen.“

Wichtiger noch, weil ungleich folgenreicher für die Geschichte des Dresdner Theaters, war das gleichzeitige Engagement von Christian Wilhelm Opitz (1756 zu Berlin geboren). Er hatte sich bei der Seyler'schen Ge-

sellschaft nach Borchers gebildet, den er zwar an Genialität nicht erreichte, an Fleiss aber weit übertraf. Er spielte schon damals junge Liebhaber und Chevaliers mit Glück. Auch er verliess 1785 auf kurze Zeit die Bondini'sche Gesellschaft. Wir werden uns später aber noch um so eingehender mit ihm zu beschäftigen haben.

1785 trat Johann Drewitz, geb. 1761 zu Berlin, als zweiter Liebhaber ein. Er war zwar kein bedeutender, wohl aber ein brauchbarer Schauspieler. Doch war es vornehmlich seine Beliebtheit bei Hofe, welche seine Stellung am Dresdner Theater befestigte. Er verheirathete sich 1786 mit der Soubrette Altfilist aus Berlin und nach dem Tode derselben (1813) mit Friederike Jentzsch aus Leipzig, welche schon damals, so jung sie noch war, die Rollen komischer Alten spielte. Auch Drewitz ging zu dieser Zeit in das ältere Fach über, in welchem es ihm aber noch weniger glücken wollte.

1783 verliessen Spenglers und Hempel die Truppe, welche dafür in Schouwärts und dem Tenoristen Hurke (geb. 23. Februar 1762 zu Merklin bei Prag) neuen Zuwachs erhielt. Ein Jahr früher war Andr. Daniel Schirmer als zweiter Liebhaber eingetreten. Er stand in dem Rufe eines fleissigen Darstellers, der bedeutender im Spiel als in der Behandlung der Rede war. Seine Verheirathung mit Friederike Christ, einer Tochter des obengedachten Joh. Ant. Christ, befestigte später noch seine Stellung und machte seinen Namen berühmt. Als Ersatz für Sophie Reinecke, welche gleichwie Frau Schouwärt tragische Liebhaberinnen mit viel Beifall spielte und 1785 die Bondini'sche Gesellschaft verliess, trat in diesem Jahre Sophie Bäuner, verehel. Albrecht (geb. 1757 in Erfurt) ein. Sie hatte sich in fast kindlicher Jugend mit dem Hausarzte einer russischen Familie, dem Dr. Albrecht verheirathet, welcher, ihrer Neigung zur Bühne nachgebend, mit ihr nach Frankfurt a. M. übersiedelte, wo sie 1783 mit grossem

Erfolge zum ersten Male auftrat. Schiller, der sie dort kennen und lieben lernte, schreibt über sie an seinen Freund und späteren Schwager Reinwald in Meiningen: „Ein Herz, ganz zur Theilnahme geschaffen, über den Kleinigkeitsgeist der gewöhnlichen Zirkel erhaben, voll edlen, reinen Gefühls für Wahrheit und Tugend und selbst da noch achtungswerth, wo man ihr Geschlecht sonst nicht findet.“ Reinwald schränkte dies Lob jedoch wesentlich ein. Schiller fand sie später in Leipzig und Dresden wieder und knüpfte die alten Beziehungen an. Sie wurde die Vertraute seiner Liebe zur schönen Elisabeth von Arnim. — 1795 verliess sie die Dresdner Bühne, um sich mit ihrem Manne in Altona an die Spitze einer eigenen Gesellschaft zu stellen. Nach mancherlei Schicksalen starb sie 1840 arm und verlassen im Spitale zu Hamburg. Ohne Zweifel war sie eine bedeutende Darstellerin, hatte jedoch die Schwankungen der sich damals bekämpfenden idealistischen und realistischen Darstellungsweise nicht überwunden. Graff hat sie gemalt. Der Dresdner Referent der Ephemeriden vom Jahre 1786 berichtet über das Bild: „Es war bey der diesjährigen Gemälde-Ausstellung zu sehen und eine ihrer grössten Zierden.“

In diesem Jahre verstärkte sich die Gesellschaft noch durch den Eintritt des Komikers Heinrich Bösenberg, geb. 1745 in Hannover. Er wird als ein vortrefflicher, leider aber zu Uebertreibungen geneigter Darsteller geschildert, welcher die Gunst des Publicums rasch zu gewinnen und festzuhalten verstand. Seine Tochter Eleonora, geb. 1768 in Hannover, wird als tüchtige Altsängerin gerühmt. Später wurde sie auch als Schauspielerin, im Soubrettenfache, beliebt. 1791 heirathete sie den Schauspieler und Sänger Zucker. Sie starb 1796 in Leipzig. Ihre jüngste Tochter Julie wurde eine der grössten Zierden der späteren deutschen Oper in Dresden.

Es fehlt nicht an Urtheilen über die Leistungen der Bondini'schen Gesellschaft. Unter ihnen ist eines der interessantesten der Bericht, welchen der Appellationsrath Körner an Schiller über die Aufführung des Don Carlos erstattet. „Gestern wurde der Carlos aufgeführt — heisst es darin — das Haus war sehr voll und nach dem Schlusse des Stücks wurde ungewöhnlich lange geklatscht. Wie die Vorstellung war, kannst Du Dir denken, da Drewitz den Carlos und Schirmer den Marquis machte. Und Beide waren mir doch lieber als Brückl. Schirmer gelangen einige Stellungen, und bei der Gefangennehmung des Carlos that sein Spiel und seine Stimme eine überraschende Wirkung. Bei Drewitz muss man Mitleid mit seinem gänzlichen Unvermögen haben. Er hatte doch ziemlich gelernt. Seine Monotonie war bloss Null und er verdarb wenigstens nichts durch widrige Accente. Aber Brückl war oft unausstehlich. Seine Würde that ihm gar zu gütlich, so dass er überall das Beiwort königlich einflickte. Merkt euch das, war auch eine Lieblingsredensart von ihm. Denke Dir eine so unedle Gestalt wie Brückl, die nur das Crasse, nur den Tyrannen in Philipp heraushebt und für den alle anderen Züge verloren sind. Angenehme Empfindung hat mir eigentlich nur die Koch gemacht. Sie war sehr gut angezogen; ihre Gestalt und ihr Anstand war für ihre Rolle im Ganzen sehr passend, und in der Eifersuchtsscene mit dem König sprach sie auch ziemlich gut und nach ihrer Art mit Wärme. In anderen Stellen war ihre Kälte weniger widrig, weil man sie für Zwang ihres Standes und ihrer Lage ansehen konnte. Von der Albrecht habe ich mehr erwartet. In der Scene mit Carlos ist ihre Koketterie ohne alle Grazie. Anstatt des leichteren Conversationstons declamirt sie bald, bald schnattert sie mit unnatürlicher Heftigkeit und renkt sich überhaupt wie Hase, wenn er Eroberungen machen will. Auch war sie nicht vortheilhaft angezogen, bis zur Carri-

catur bloss, und weite Aermel, die zu ihren dürren Armen sehr schlecht sich ausnahmen. Im Monolog und in der Scene mit Perez hat sie einige Sachen gut gesagt. Im vierten Acte nach der Gefangennehmung spielte sie äusserst kalt, vielleicht aus Missvergnügen, weil sie nicht zu gefallen schien. Schouwärt spielte mit Anstand, sprach aber sehr kalt. Henke blieb der verkleidete Sänftenträger. Bei einigen Stellen entstand beinahe ein allgemeines Gelächter, wo er nämlich sagt: „Alle für Einen“ bei der Verschwörung und im vierten Acte, wie Lerma und nicht Alba zum Könige gerufen wird, und Perez zu Alba sagt: mit uns ist es aus. Noch ein paar Schnurren: In der Eifersuchtsscene sagt Brückl zur Königin: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben.“ Sein Anzug war bis zum Stutzerhaften prätentionirt. Drewitz beliebte in der Scene mit der Eboli unter Anderem zu sagen: „Das ist kein Strich für solche Blumen.“ Minna meint, Herr von König hätte vielleicht den Himmel als anstössig weggestrichen.“

Es fehlte zu dieser Zeit nicht an Klagen über Rückgang der Bondini'schen Gesellschaft, und man tadelte wohl auch die willkürliche Behandlung der Stücke, wofür sich der Referent im Magazin der Sächs. Geschichte (1786, S. 252) auf eine Aeusserung Schiller's bezieht. Dieser schrieb nämlich, nachdem er einer Vorstellung des Fiesco in Leipzig beigewohnt hatte: „Im Ganzen brav; aber dass man nur sieben Scenen castrirt, den Ausgang eigenmächtig abändert, manche Acteurs ihre Rollen ganz verfehlen, das war für mich kaum zum Aushalten.“

Im Jahre 1787 starb Reinecke im Alter von nur 42 Jahren. Die Theilnahme in der sächsischen Hauptstadt, sowie in Leipzig und Prag war eine ganz allgemeine. Alle deutschen Theaterjournale widmeten ihm einen schmerzlichen Nachruf. So heisst es unter Anderem in den Annalen des deutschen Theaters: „Man sagt, die Natur habe mehr an ihm gethan, als die Kunst, —

allein, so sehr ich auch sonst den Werth der Regeln anerkenne, so glaube ich doch, dass gerade er die Theorien am ehesten entbehren konnte, gleich einem grossen Dichter, welcher Meisterwerke schafft, ohne zu wissen, warum sie es sind. Denn er besass zu ein leises, richtiges Gefühl, so viel Reizbarkeit und Empfänglichkeit, die ihn richtiger leiteten, als es Regeln hätten thun können." Was Garrick in Bezug auf die Clairon gesagt: dass die grössten Züge des Genies dem Schauspieler selbst unbekannt wären, sondern es die Wärme der Situation sei, welche gleichsam die Mine zu der Zuschauer wie zu seinem eigenen Erstaunen sprenge, das gelte auch für Reinecke. Oder wenn seine schönsten Züge prämeditirt sein sollten, so schienen sie doch erst in dem Augenblicke, da man sie sehe, unwillkürlich aus seiner Lage zu entspringen."

„Die Bondini'sche Gesellschaft — heisst es weiterhin — verdankt ihm unendlich viel. Er hat sie auf den wahren natürlichen Ton gestimmt, der sie vor noch mancher ihrer Schwestern auszeichnet. Er war nicht bloss ein trefflicher komischer oder tragischer Schauspieler, er war in beiden gleich gross. Unter seinen Heldenrollen war Essex unstreitig die stärkste. Nach ihm waren Macbeth, Othello, Guelfo, Otto von Wittelsbach, Graf Athelwald und Palm in dieser Gattung die schönsten, die ich von ihm gesehen, wozu ich noch den Albrecht in der Agnes Bernauerin rechne, in dem er den Liebhaber und den Helden so trefflich zu vereinigen wusste. Ich mag nicht entscheiden, ob er als Held oder als Alter grösser war. Seinen Odoardo dürften ausser Eckhof und Schröder wohl höchst Wenige erreicht haben. Als Hamlet durfte er sich mit berufenen Künstlern messen. Sein Beaumarchais und Beverley allein machten ihn des Namens Schauspieler werth."

Die Regie ging zunächst in die Hände Schouwärt's und Thering's über. Sie vermochten den schon vor-

bereiteten Rückgang der Bondini'schen Gesellschaft aber nicht aufzuhalten. Schon 1785 klagt der Leipziger Referent der Berliner Ephemeriden, dass durch das Auswandern der besten deutschen Schauspieler nach Russland besonders diese Gesellschaft gelitten habe. Er klagt, dass weder das Spengler'sche Ehepaar, noch Madame Reinecke einen genügenden Ersatz gefunden.

1788 wurde der Vertrag mit Bondini auf weitere sechs Jahre (von 1789—95) verlängert. Da dieser jedoch kränklich geworden, machte er seinen Cassirer Franz Seconda zu seinem Compagnon, um ihn während einer Reise, die er zur Herstellung seiner Gesundheit nach Italien unternahm, die Leitung der Gesellschaft übergeben zu können. Auf dieser Reise starb er jedoch schon am 30. October 1789 zu Brauneck in Tyrol an der Auszehrung.

Franz Seconda, geb. 1755 zu Dresden, Sohn des hier lebenden italienischen Waaren- und Delicatessenhändlers Franz Maria Seconda, stand bereits seit 1779 in Bondini's Diensten. Da er mit der Geschäftsführung desselben vollkommen vertraut war, wurde nach dessen Tode der Contract auf ihn übertragen. Durch seine Hingabe, Treue und Zuverlässigkeit gewann er sich das Vertrauen und die Gunst des Dresdner Hofs in einem Grade, dass ihm der Contract allmählich bis auf 25 Jahre verlängert wurde. Er empfing anfänglich eine Subvention von 6000 Thlr., welche man vom Jahre 1801 auf 7200 Thlr. erhöhte. Seconda wird als ein überaus wohlwollender, das Beste seiner Gesellschaft, wie der einzelnen Mitglieder erstrebender Mann geschildert, welcher jedoch von dem künstlerischen Theile seines Unternehmens nur wenig verstand und es daher überwiegend als industrielle Speculation betrieb. Der Cassenerfolg war der wesentliche Gesichtspunkt, welcher ihn leitete, daher seine Gesellschaft bei aller Tüchtigkeit der einzelnen Leistungen sich im Ganzen keineswegs zu dem

Aufschwunge erheben konnte, welchen die theatralische Kunst gleichzeitig in Hamburg, Mannheim, Berlin, Weimar theils schon genommen hatte, theils aber noch nahm. Er gewann zwar in dem 1789 zu seiner Gesellschaft zurückkehrenden Opitz einen Mann für die Leitung der geistigen Seite seines Unternehmens, welcher in mancher Beziehung die schätzenswerthesten Eigenschaften dazu mitbrachte, der aber in seiner flach-naturalistischen Kunstrichtung die Einseitigkeit und Enge des in Dresden herrschend gewordenen Geschmacks theilte und durch die kleinliche Strenge einer ängstlichen Censur noch vielfach gehemmt wurde.

Körner giebt in seinen Briefen an Schiller gelegentlich einige köstliche Proben davon. So durfte Johanna d'Arc den Namen Gottes nicht aussprechen, sondern nur von einem Genius reden, überhaupt auf der Bühne weder eine kirchliche Person erscheinen, noch gebetet, oder selbst nur vom Beten gesprochen werden, daher Hamlet z. B. statt: „ich meinestheils will beten gehen", sagen musste: „was mich betrifft, ich will das Meinige thun!" — Ueberall witterte man Anspielungen, so dass Körner noch 1802 in Bezug auf die Aufführbarkeit der Turandot auf dem Dresdner Theater an Schiller schreiben konnte: „Ein unglücklicher vertriebener König wird schon Contrebande sein. Ein Kanzler - Pantalon ist nun gar ein Gräuel — um so mehr, als unglücklicherweise der jetzige Kanzler gerade manches Lächerliche hat. — Habe Geduld mit der Dresdner Schwachheit." Doch werde ich später zu zeigen haben, dass Körner diese Verhältnisse doch schwärzer sah, als sie thatsächlich waren, und der Directeur und die Regie in der Aengstlichkeit ihres Amtseifers oft weiter gingen, als es bei Hofe verlangt wurde.

Eine kleine 1799 erschienene Schrift: „Kritik des sämmtlichen Personals der Kurf. Sächs. Hofschauspielergesellschaft, vom Verfasser des klugen Mannes auf dem Theater", spricht sich über Opitzens Regie folgender-

massen aus: „Wie kommt es, dass wir die Meisterwerke unserer dramatischen Dichtkunst entweder gar nicht oder doch äusserst selten zu sehen bekommen? Iphigenia von Goethe ist noch nie gegeben worden; von Schiller's Piccolomini, den man schon überall gesehen hat, weiss man hier noch nichts. Dass es einen Weisse, Klinger, Leisewitz gegeben habe, scheint man ganz vergessen zu haben. Emilia Galotti, Clavigo dienen gleichsam nur als Nothbehelfe. Der Miss Sara Sampson wird nicht mehr gedacht, da hingegen viele unserer dramatischen Missgeburten bis zum Ekel abgedroschen werden. Es ist mir recht gut bekannt, wie man sich zu entschuldigen pflegt. Das Publicum will gern etwas Neues sehen, sagt man, und auf ein volles Haus muss man bedacht sein. Aber das Publicum ist wirklich so tief noch nicht gesunken, dass es nicht das Gute, hauptsächlich das Vortreffliche, dem Neuen, wenn es keines von diesem ist, vorziehen sollte. Auch machen viele (gute) Stücke, wie z. B. Don Carlos, Fiesco u. a. allemal ein volles Haus. Jene Entschuldigungen sind also Ausflüchte und der Grund muss in etwas Anderem liegen. Die Wahrheit aber will ich Herrn Opitz an's Herz legen, dass der Geschmack des Publicums mehr und mehr verdorben werden müsse, wenn ihm ewig geschmackwidrige oder doch nur mittelmässige Producte vorgelegt werden. Der Schauspieler soll aber nicht nur zum Vergnügen, sondern auch zur Bildung des Publicums beitragen."

In der That begünstigte Opitz mehr als billig den Modegeschmack der Zeit und die flacheren, seichteren Bühnenproducte. Er ging mehr auf den Beifall der Massen, als auf den der Gebildeten aus. Er suchte nicht jene zu diesen zu erheben, sondern diese zu jenen herabzuziehen. Auch ward ihm Parteilichkeit zur Last gelegt. Er soll die Rollen nach Gunst vertheilt, brillante Reden von der einen Rolle auf die andere übertragen haben. Das von ihm vertretene Kunstprincip war das einer

flachen Natürlichkeit um jeden Preis. Das Publicum der drei Städte, in denen die Seconda'sche Truppe abwechselnd spielte, war ebenso von demselben beherrscht, wie Seconda und der Directeur des plaisirs wieder von Opitz. Erst unter Vitzthum sollte sich dieses etwas verändern, obgleich es schon 1801 Seconda nicht gelingen wollte, bei der Verlängerung seines Contractes die Zusicherung der Uebertragung desselben auf Opitz für den Fall seines Todes zu erlangen. Im Jahre 1805 finde ich den Letzteren jedoch nicht mehr mit dem Prädicate „Herr" auf den Theaterzetteln verzeichnet, was wohl nur so zu deuten ist, dass er von dieser Zeit einen bestimmten Geschäftsantheil an dem Unternehmen Seconda's genoss. Er starb indess früher, als dieser. Wie gross die Schattenseiten seiner Regie aber auch immer gewesen sein mögen, so wird man ihm eine ungeheure Rührigkeit doch nicht absprechen können, und ebensowenig das Streben, ausgezeichnete Kräfte zu einem guten Ensemble zu vereinigen.

Von den unter seiner Regie gemachten Erwerbungen seien die folgenden hervorgehoben. 1793 kam Christ zur Seconda'schen Gesellschaft zurück, um lange eine Zierde derselben zu bleiben. Ueber keines ihrer Mitglieder vereinigen sich die Stimmen so widerspruchslos zu rückhaltlosester Anerkennung, wie über ihn. Er debütirte im November d. J. als Graf von Frohburg im „Revers" von Jünger, feierte am 14. September 1815 sein 50jähriges Schauspielerjubiläum als Kriegsrath Dallner in Iffland's „Dienstpflicht" und starb 1824 in seinem 80. Lebensjahre. 1797 traten auch zwei seiner Kinder auf der Seconda'schen Bühne auf, von denen seine Tochter Friederike, welche, wie schon erwähnt, den Schauspieler Schirmer heirathete, nachmals eine so bedeutende Rolle spielte.

1795 wurde in Friedrich Wilh. Haffner, welcher in Leipzig als Oberförster in Iffland's Jägern debütirte, eine höchst schätzenswerthe Kraft für das Fach der zärt-

lichen Väter und launigen Alten gewonnen. Er war 1760 in Dresden geboren, hatte 1777 bei Bondini die Bühne betreten, um sich sodann bei Döbbelin, Wäser, Schuch u. A. zu der gegenwärtigen Tüchtigkeit emporzuarbeiten. „Ein wohlgebauter Körper — heisst es in einem Urtheile über ihn — ein einnehmendes Gesicht, ein ehrliches Auge, ein geschmeidiges Sprechorgan und ein reiner, heller Tenor — das Alles sind Eigenschaften, welche den Zuschauer rasch für ihn einnehmen." Sie gaben aber auch Veranlassung, dass man ihn zuweilen am falschen Platze, zu noch jugendlichen Rollen verwendete. In seinem ihm eigenthümlichen Fache wird ihm Wärme, Treue und Wahrheit nachgerühmt. Fleck war später sein Vorbild geworden. Körner sah ihn 1801 in Leipzig als Wachtmeister in Wallenstein's Lager. Er fand seine Erwartungen übertroffen. „So gut habe ich ihn noch in keiner Rolle gesehen. Er hatte sie recht con amore studirt: das sah man deutlich. Er traf den Ton immer glücklich, behielt einen gewissen Humor und hat mir wirklich Genuss gegeben." Als Buttler fand er ihn dagegen nur leidlich. Er scheint in der Behandlung der Stimme nicht immer glücklich gewesen zu sein und oft zu hoch eingesetzt zu haben. Auch macht ihm der Verfasser des „klugen Mannes" den Vorwurf, dass er die Natur zu sehr mit all ihren Zufälligkeiten wiedergebe, nicht aber sie künstlerisch zur Schönheit läutere. Er macht hierbei die allgemeine, doch charakteristische Anmerkung, dass man gegen das formalistische Darstellungsprincip der Franzosen vielleicht doch etwas zu sehr geeifert und das Kind mit dem Bade verschüttet habe.

Eine Reaction gegen die immer flacher werdende Natürlichkeitsrichtung machte sich jetzt naturgemäss schon an verschiedenen Orten, wenn auch nur leise geltend. Die in Weimar sich bildende idealistische Schule verdankt daher nicht bloss der Laune eines Einzelnen ihre Entstehung, sie war vielmehr nur der energische

Ausdruck einer sich bald allerwärts regenden Forderung.

Schon seit 1785 muss die älteste Tochter der Romana Koch auf der Bondini'schen Bühne thätig gewesen sein, da der Berichterstatter der Ephemeriden zu dieser Zeit darüber klagt, dass sie so ziemlich die einzige hübsche jugendliche Erscheinung an diesem Theater, aber noch zu sehr Anfängerin war. Vom Jahre 1790 an finden wir Sophie regelmässiger verwendet. Später trat auch noch die jüngere Tochter Marianne hinzu. Jene spielte damals zweite Liebhaberinnen, diese Kinder- und kleine Soubrettenrollen. Sie traten bis 1796 noch zugleich mit ihrer Mutter auf. In diesem Jahre wurde ihnen aber diese entrissen und Opitz ihnen zum Vormund gesetzt. Beide, hübsch und talentvoll, wurden bald in Dresden, wie in Leipzig beliebt. Goethe, welcher die Mutter schätzte und auf sie aufmerksam gemacht worden war, suchte sie zu gewinnen. Es scheint, dass Opitz seine Mündel, besonders gegen die von ihm favorisirte Schauspielerin Hartwig, geflissentlich zurückgesetzt habe und Goethe die daraus entspringende Unzufriedenheit des Schwesternpaars zu benützen suchte. „Für die Schauspielerin Hartwig — heisst es bei Pasqué (Goethe's Theaterleitung) — scheint Opitz eine kleine Schwäche gehabt zu haben, denn er protegirte sie sehr. Ja er ging selbst so weit, anderen Mitspielenden Reden zu nehmen, um solche der Rolle der begünstigten Schauspielerin hinzuzufügen, welches Verfahren indessen zu jener Zeit nicht ganz isolirt war. Durch solche Neigung musste der, Madame Hartwig und ihr Talent bewundernde Regisseur mit dem Vormunde in Conflict kommen, wobei Ersterer natürlich den Sieg behauptete, zum Schaden der beiden jungen, rollenbedürftigen Mündel." Der Schauspieler Beck erhielt demnach den Auftrag, das Engagement derselben zu vermitteln, was zu einer sich etwas peinlich zuspitzenden Correspondenz zwischen dem Hofkammerrath Kirmes und

Opitz führte, welcher Letztere seine Mündel unter allerlei Vorwänden zurückzuhalten suchte, um sich, wie es scheint, hierdurch an dem Weimarischen Theater wegen einer früheren Zurücksetzung zu rächen. Das Wunderlichste an diesem mit so viel Empressement von beiden Seiten geführten Handel ist, dass die beiden Schauspielerinnen nicht von einer solchen Bedeutung gewesen sein können, die wir ihnen darnach beimessen sollten — da sie später fast in Vergessenheit geriethen. 1801 finde ich auf den Dresdner Theaterzetteln nur noch die eine der beiden Schwestern, 1802 auch diese nicht mehr. Im Jahre 1806 erscheint die jüngere Schwester, welche sich damals in Mannheim aufhielt, noch einmal als Gast der Seconda'schen Gesellschaft in Leipzig. Eine Besprechung der Zeitung für die elegante Welt lobt sie in sentimentalen und pathetischen Rollen.

Die schon erwähnte Schauspielerin Friederike Wilhelmine Hartwig, geb. Werthen aus Leipzig (1777) debütirte bereits im Alter von 13 Jahren bei der Schuch-schen Gesellschaft in Rostock. Sie spielte hierauf in Schwerin, Bremen, Hannover, heirathete 1792 den Schauspieler Hartwig und trat 1796 in die Stelle der Albrecht bei der Seconda'schen Gesellschaft (in Leipzig als Luise in Kabale und Liebe) ein. Ihre Antrittsrolle in Dresden war die Katinka im Mädchen von Marienburg, in welcher sie grossen Beifall erwarb. Der Verfasser der obenerwähnten „Kritik“ trägt kein Bedenken, sie unter die Darstellerinnen ersten Ranges zu setzen. „Nie habe ich eine Luise in Kabale und Liebe mit mehr Wahrheit, Innigkeit und Feinheit, nie eine Ariadne auf Naxos mit mehr Vollendung, nie eine Friederike in Edelsinn und Armuth mit mehr Naivetät geben sehen. (Schiller lobte sie auch als Jungfrau von Orleans.) Ihr Mienenspiel ist wahr und fein, ihre Gesticulation treu und natürlich, ihre Haltung edel. Hauptsächlich hat sie ihr schönes, braunes Auge ganz in ihrer Gewalt und zaubert damit,

was sie nur will. Man muss in der That kein Herz haben, um es nicht im Innersten bewegt zu fühlen, wenn dies Auge sich in sanftem Schmerze mit Thränen zu füllen scheint, oder wenn es sich in stiller Resignation zum Himmel hebt oder im Wahnsinn vor sich hinstarrt." Nur gegen den Ton ihrer Stimme werden hier Einwendungen erhoben. „Dieser ist etwas gedehnt und fällt zuweilen ins Singende. Zudem will Mad. Hartwig jede Sylbe deutlich und vernehmlich aussprechen, und dadurch muss der Ton geziert werden. Stellen aber, die ich nie von einer anderen Schauspielerin so schön gehört und gesehen habe, als von ihr, sind die, wo die Seele in hohem Enthusiasmus eben zu grossen Entschlüssen sich erhoben hat und wo sie in voller Würde und allem Selbstbewusstsein der Tugend und Unschuld auftritt." Auch ihre Neigung zu auffälligem Putz wird hier noch getadelt.

Aus dem Anfang des Jahres 1796, noch vor Engagement der Hartwig, stammt folgendes, von Seconda herrührendes Verzeichniss des Schauspieler-Personals, welches Moritz Fürstenau aufgefunden und mir, wie so Vieles, zur Mittheilung freundlichst überlassen hat.

Opitz 1800 Thlr., Zuckers 1500 Thlr., Albrecht 1400 Thlr., Haffner 1040 Thlr., Schirmers 1000 Thlr., Kochs 1000 Thlr., Thering 1000 Thlr., Schouwärt 800 Thlr., Henkes 800 Thlr., Emmrich 800 Thlr., Bösenberg 700 Thlr., Drewitz 676 Thlr., Karlstein 400 Thlr., Seconda 400 Thlr., Griesbach 312 Thlr., Le Roy 312 Thlr., Künzel 260 Thlr., Walter 260 Thlr., Wäser 208 Thlr., Souffleur Ulrich 312 Thlr.

Die Gesammtausgaben beliefen sich damals auf 25,548 Thlr. Im Jahre 1800 waren sie durch Erhöhungen der Gagen auf 31,000 Thlr. gestiegen. Opitz erhielt zu dieser Zeit bereits 3000 Thlr. jährliches Gehalt.

Vom Jahre 1796 an findet man in den Theaterzetteln auch Mad. Schmelka (bis 1800), das Ehepaar Quandt (bis 1798) und einen Herrn Nuth verzeichnet, welcher

Letztere wahrscheinlich ein Verwandter des gleichnamigen Balletmeisters war. Er spielte zärtliche Väter und Greise. Wir werden ihm bei Joseph Seconda wieder begegnen. Mad. Quandt wird auch in den oben berührten Koch-schen Händeln genannt. Mad. Schmelka spielte theils heroische, theils zärtlich pathetische Rollen und wird besonders in letzteren gelobt, an ihrer Aussprache jedoch manche individuelle Angewöhnung getadelt. 1797 trat das Ochsenheimer'sche Ehepaar von der Mannheim'schen Gesellschaft zur Seconda'schen über, er an die Stelle Schouwärt's.

Ferdinand Ochsenheimer, 1756 in Mainz geboren, hatte seine schauspielerische Laufbahn bei der Bösann'schen Gesellschaft begonnen. Er gehörte zu den bedeutenderen Charakterdarstellern der Zeit, besonders im Fache der Intriganten. Eine seiner Hauptrollen war der Secretär Wurm in Kabale und Liebe. Auch sein Talbot wurde gerühmt. Sein Spiel beruhte auf sorgfältiger Lebensbeobachtung und lebensvoller Erfindungskraft. Auf den jungen Ludwig Devrient übte er die ersten tiefen Eindrücke aus. „Auch ohne Hände und Füsse, urtheilt die Zeitung für die elegante Welt über ihn, würde er ein grosser Schauspieler bleiben. Sein Mienenspiel und seine Betonung mochten wohl nur von Iffland übertroffen werden.“ Für die Höhenpunkte der Leidenschaft fehlte es ihm an physischer Kraft, daher er in kalten Rollen am vortrefflichsten war. Seine Kälte konnte dann teuflisch sein. Für ideale Rollen scheint es ihm jedoch an Vornehmheit gefehlt zu haben, so dass er als Claudius oder Alba nur wenig befriedigte. Seine Gattin war glücklich in naiven und schnippischen Rollen, nur scheint sie die Ungezwungenheit in dem Masse übertrieben zu haben, dass es nicht selten die Liebenswürdigkeit ihrer Darstellungen beeinträchtigte. Zwischen den Jahren 1798—1802 finden wir unter den Mitgliedern auch noch das Ehepaar Mayer, Madame Häusser, Herrn Sommerfeld und Mad. Rein-

hard. Für Letztere, die an Mad. Häusser's Stelle getreten war, wurde 1802 Elise Marie Christiane Bürger, geb. Hahn, die dritte geschiedene Frau des Dichters August Bürger, gewonnen. Sie war 1769 in Stuttgart geboren, kam später nach Berlin und wurde hier von den Mollygesängen Bürger's in dem Masse ergriffen, dass sie sich demselben brieflich als Gattin antrug. Sie sah sich jedoch in dem, was ihre erregte Phantasie und Sinnlichkeit nach den hiervon überfluthenden Dichtungen Bürger's erwartet hatte, völlig getäuscht, suchte nach Entschädigung dafür in anderen Verhältnissen und gerieth hierdurch auf Abwege, welche nach zweijähriger unglücklicher Ehe eine Trennung für den getäuschten Dichter zur Nothwendigkeit machten. Sie wendete sich hierauf zur Bühne, debütirte in Altona, spielte längere Zeit nicht ohne Erfolg in Hamburg und trat endlich in Dresden in das Fach der Heldinnen ein. „Mad. Bürger — schreibt Körner am 31. Oct. 1802 an Schiller — spielt jetzt auf dem hiesigen Theater. Gestalt und Anstand sind nicht unangenehm. Auch hätte ich nichts gegen ihr Organ. Nur ihre Declamation ist zuweilen unnatürlich und unrichtig. Ueberhaupt spricht sie zu laut. Besser als die Reinhard scheint sie wohl zu sein." Sie spielte Rollen wie Elisabeth im Don Carlos, die Terzky im Wallenstein, die Elisabeth in Maria Stuart, die Lady Milford. Der Referent der Zeitung für die elegante Welt sagt über ihre Gräfin Terzky (1805): „Mad. Bürger weiss zu sprechen und dringt in den Geist des Dichters ein." 1807 verliess sie die Seconda'sche Gesellschaft und versuchte sich später als plastisch-mimische Darstellerin, ohne jedoch die Händel-Schütz erreichen zu können. An ihre Stelle trat Mad. Paczkowska.

1806 wurde in Lembert ein talentvoller jüngerer Darsteller gewonnen, welcher der Gesellschaft gefehlt hatte. Er verliess sie jedoch schon nach zwei Jahren und wurde vorübergehend durch einen gewissen Ringelhardt, 1809

aber durch L. H. Chr. Geyer (geb. 1780 in Eisleben) ersetzt, welcher sich zugleich als Maler und Theaterdichter bekannt gemacht hat. Um seine Mutter und Geschwister unterstützen zu können, hatte er seine Studien aufgegeben und sich dem Portraitiren zugewendet, später aber sich auch noch der Bühne gewidmet. Er heirathete, um dessen Hinterlassene vor Noth zu schützen, die Wittwe seines Freundes, des Polizeiactuars Wagner in Leipzig, Vater des Componisten Richard Wagner, auf dessen erste Entwicklung er nicht ohne Einfluss blieb. „Aus Dir hat er etwas machen wollen," hatte dessen Mutter diesem nach dem 1826 erfolgenden Tode Geyer's zugeflüstert. Auch für die Schwestern Wagner's war er, wie wir später noch sehen werden, sorgsam bemüht. — Geyer war ein Schauspieler von gründlicher Schule und wird von Zeitgenossen sowohl in den Rollen der Intrigants, wie in hochkomischen und gemüthlichen Charakterrollen gerühmt. Nur wirft man ihm dann und wann Uebertreibung vor. Als Mensch genoss er die allgemeinste Achtung. Von seinen dramatischen Dichtungen machte der Bethlemitische Kindermord Aufsehen. — Im Jahre 1808 folgte Ochsenheimer einem Rufe nach Wien an die Hofburg. Für ihn trat Julius Weidner ein, welcher sowohl in ernsten, wie komischen Charakterrollen ein auf guten Studien und Weltbildung beruhendes Darstellungstalent entfaltete. In demselben Jahre machte die Gesellschaft in Mad. Brede, nach dem Urtheile des Referenten der Zeitung für die elegante Welt, seit lange eine der besten Acquisitionen. Sie wurde besonders in muntern Rollen wegen ihrer Gewandtheit und ihres gesunden Humors gerühmt. — 1810 debütirte das Ehepaar Hellwig in der Johanna von Montfaucon; sie in der Titelrolle, er als Philipp von Monteny. Friedrich Hellwig war eine vielseitige Kraft, reich an Talent und Bildung. Er entwickelte sich zu einem der vorzüglichsten Heldenspieler, war aber nicht minder ausgezeichnet im Lustspiel. Auch in der Oper wirkte er mit und versah viele Jahre das

Amt des Regisseurs mit grosser Gewissenhaftigkeit. Durch den Adel seiner äusseren Erscheinung, die schwungvolle Gewandtheit seines Spiels und die Ausdrucksfähigkeit einer wohlklingenden Stimme hatte er die Gunst des Publicums in hohem Grade gewonnen. Auch ein jüngerer Heldenspieler wurde 1811 engagirt: Friedrich Kanow, welcher nach den Urtheilen der Abendzeitung sich nach und nach zu einem in diesem Fache brauchbaren Schauspieler ausbildete. Friesen (in Ludwig Tieck) wirft ihm jedoch vor, in den Momenten der Leidenschaft in einen hohlen, kreischenden Ton verfallen zu sein. Wichtiger war das gleichzeitige Engagement des Ehepaars Burmeister. Friedrich Burmeister, 1771 zu Schwerin geboren, betrat 1794 zum ersten Male zu Bützow in Mecklenburg die Bühne, kam später nach Schwerin, wo er bis 1800 als Schauspieler, Sänger und Regisseur thätig war, und ging dann in gleicher Eigenschaft nach Schleswig (bis 1807). Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Bremen folgte er einem ehrenvollen Rufe nach Dresden, wo er mit seiner Frau in „Edelsinn und Armuth“ von Kotzebue debütirte — er als Peter Plum, sie als Josephine. Er wurde schon damals wegen der Einfachheit und Natürlichkeit seines Spiels gerühmt und später im Fache der ernsten Väter und in feinkomischen Charakterrollen eines der beliebtesten Mitglieder der Dresdner Bühne. Er starb 1851 als Pensionär derselben. Tieck sagt (1827) über ihn: „Im Gebiete des bürgerlichen Schauspiels kann er oft eindringlich, auch rührend, selbst erschütternd werden. In Rollen der vornehmen Stände täuscht er weniger, weil seinen Geberden, sowie dem Ausdruck seiner Stimme eine gewisse Feinheit abgeht. Es fehlt ihm nicht an Anstand, selbst nicht an Würde, aber der Ton und das Spiel der Tragödie stehen ihm nicht zu Gebot. Hier muss eine gewisse Natürlichkeit oft wieder unwahr werden, wenn sie sich nicht eben so viel erheben, als senken kann.“ Auch Julius Christian Koch, welcher vom Jahre 1835

an dauernd ein Mitglied der Dresdner Bühne werden sollte, wurde 1812 vorübergehend für komische Rollen und Naturburschen engagirt.

Nach Opitzens Tode (1810) übernahm Seconda selbst die Regie. Das Jahr 1813 sollte jedoch in diese Verhältnisse eine grosse Veränderung bringen. Ehe ich dies aber darstelle, wird es zweckmässig sein, die Gesammtleistungen der Seconda'schen Gesellschaft in Dresden noch etwas näher ins Auge zu fassen, zu welchem Zweck ich einen Ueberblick des Repertoires derselben in dem uns hier vorliegenden Zeitraume vorausschicke:

1789: Die bezähmte Widerbellerin, L. 4 A. von Schink. — Die beiden Portraits, L. 1 A. — Don Carlos, Tr. 5 A. von Schiller (Manuscr. 60 Thlr.). — Der Eilfertige, L. 3 A. von Schletter. — Dank und Undank, L. 3 A. nach dem Franz. von Jünger. — Das entschlossene Mädchen, Sch. 2 A. von Brühl. — Der Einsiedler, Sch. 5 A. nach d'Arien von Emmrich. — Erst geprüft, L. 1 A. — Die Erbschleicher, L. 5 A. von Gotter. — Der Eifersüchtige, L. 4 A. nach dem Engl. von Schröder. — Inez de Castro, Tr. 5 A. von Soden. — Irrthum in allen Ecken, L. 5 A. nach Goldsmith. — Julius von Tarent, Tr. 5 A. von Leisewitz. — Die Lieblinge, L. 1 A. von Bösenberg. — Masaniello, Tr. 5 A. von Albrecht. — Menschenhass und Reue, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Reue versöhnt, Sch. 5 A. von Iffland. — So muss man die Männer fangen, L. 5 A. — Sittenspiegel, Sch. 5 A. nach dem Franz. — Stammbaum, L. 1 A. von Ant. Wall. — Die Schule der Damen, L. 5 A. von Stephanie d. J. — Tancred, Tr. 5 A. nach Voltaire. — Die überlisteten Betrüger, L. 5 A. — Verständniss und Missverständniss, L. 5 A. von Büschel. — Die Verlobung, L. 1 A. von Brömel. — Wie der Herr, so der Diener, L. 5 A. — Der Wechsel, L. 4 A. von Jünger. — Warwick, Tr. 5 A. von Büschel. — (Zusammen: 6 Trauerspiele, 5 Schauspiele und 17 Lustspiele.)

1790: Der Advocat, L. 5 A. — Alderson, Tr. 5 A. von Brandes. — Bruder Moritz, L. 3 A. von Kotzebue. — Das Fräulein, L. 1 A. — Die Kolonie, L. 4 A. von Albrecht. — Edelmuth stärker als Liebe, L. 1 A. von Brühl. — Der Eremit zu Formentera, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Die Entführung, L. 3 A. von Jünger. — Die Feuersbrunst, Sch. 3 A. von Grossmann. — Die Indianer in England, L. 5 A. von Kotzebue (40 Thlr.). — Leidenschaft und Liebe, Tr. 5 A. von Vulpius. — Liebe und Grossmuth, Sch. 5 A. — Die Macht der kindlichen Liebe, Sch. 5 A. von Seidel. — Natur

und Heuchelei, Sch. 5 A. von Beck. — Oronoco, Tr. 5 A. von Schouwärt. — Point d'honneur, L. 1 A. — Die Perücken, L. 1 A. von Spiess. — Das Portrait der Mutter, L. 4 A. von Schröder. — Die philosophische Dame, L. 5 A. nach Gozzi, von Schletter. — Ritterschwur und Treue, Sch. 5 A. von Bösenberg. — Die Spieler aus Ehrgeiz, L. 5 A. — Skizzen der rauhen Sitten, Sch. 5 A. — Die Strafsache, Sch. 2 A. von Seidel. — Spass und Ernst, L. 2 A. — Eckhardt, der Unbesonnene, L. 5 A. nach dem Franz. — Die Uebereilung, L. 1 A. nach dem Engl. von Schröder. — Die unglückliche Ehe, L. 4 A. von Schröder. — Die würdige Mutter, Sch. 5 A. von Brühl. — Wieder ein neuer Auftritt, L. 4 A. von Hebenstreit. — Wohlthun macht glücklich, Sch. 5 A. von Senf. — Zieh' aus, Herr Bruder, L. 3 A. von Albrecht.[1] — (Zusammen: 8 Trauerspiele, 10 Schauspiele und 18 Lustspiele.)

1791: Belohnte Wohlthat, L. 3 A. von Brandes. — Die Hagestolzen, L. 5 A. von Iffland (36 Thlr.). — Das Ehrenwort, L. 4 A. von Spiess. — Einer prellt den Andern, L. 1 A. — Das Ehepaar aus der Provinz, L. 4 A. von Jünger. — Er mengt sich in Alles, L. von Jünger. — Freemann, Sch. 3 A. von Jester. — Friedrich von Oestreich, Sch. 5 A. von Iffland. — Frauenstand, Sch. 5 A. von Iffland. — Der gutherzige Alte, L. 1 A. von Florian. — Das grosse Loos, L. 1 A. von Hagemeister. — Der Herbsttag, Sch. 5 A. von Iffland. — Klara von Hoheneichen, Rittersch. 4 A. von Spiess. — Liebhaber und Nebenbuhler, Ritterl. 4 A. von Ziegler. — Maske für Maske, L. 3 A. von Jünger. — Der Papagei, Sch. 3 A. von Kotzebue. — Stadt und Land, L. 3 A. von Spiess. — Die seltne Probe, L. 1 A. von Dahlberg. — Der seltne Onkel, L. 4 A. von Ziegler. — Die verschlossene Thüre, L. 3 A. von Bösenberg. — Weiberlist geht über Alles, L. 3 A. — Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig, L. 3 A. von Brandes. — (Zusammen: 6 Schauspiele und 16 Lustspiele.)

1792: Alles aus Eigennutz, L. 5 A. von Beck. — Bürgerglück, L. 3 A. von Babo. — Das Donnerwetter, L. 3 A. von Albrecht. — Der Harfner, Rittersch. 3 A. von Brühl. — Erwin von Steinheim, Tr. 5 A. von Blumauer. — Ehrgeiz und Liebe, L. 2 A. von Schröder. — Folgen einer Lüge, Sch. 4 A. von Spiess. — Die Ge-

[1] In diesem Jahre wurde Fiesco in folgender Besetzung gegeben: Andreas Doria — Emmrich. Gianettino — Schouwärt. Fiesco — Opitz. Verina — Brückl. Bourgognino — Schirmer. Kalkagno — Henke. Sacco — Bösenberg. Lomellino — Drewitz. Muley Hassan — Thering. Imperiali — Mams. Weinhold. Leonore — Mams. Koch. Bertha — Mad. Albrecht.

schwister vom Lande, L. 5 A. von Brandes. — Gutherzigkeit und Eitelkeit, L. 5 A. von Brandes. — Lohn und Strafe, Sch. 1 A. von Schletter. — Leichtsinn und gutes Herz, L. von Hagemann. — List gegen Bosheit, L. 3 A. von Lambrecht. — Mathilde von Giessbach, Tr. 5 A. von Ziegler. — Otto der Schütz, Sch. 5 A., umgearbeitet von Bösenberg. — Die Recrutirung, Sch. 1 A. von Schildbach. — Die Savoyarden, L. 1 A. — Die vier Vormünder, L. 5 A. von Schröder. — Vorurtheile, Sch. 5 A. von Iffland. — Incognito, L. 4 A. von Ziegler. — (Zusammen: 2 Trauerspiele, 6 Schauspiele und 11 Lustspiele.)

1793: Cora, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Die Quälgeister, L. 5 A. nach Shakespeare, von Beck. — Der Weg zum Verderben, Sch. 5 A. von Brandes. — Die Ehrenerklärung, Sch. 1 A. von Kirpal. — Jeder fege vor seiner Thür, L. 1 A. — Incognito, L. 4 A. von Ziegler. — Liebe und Muth macht Alles gut, L. 3 A. von Spiess. — Die Lästerschule, L. 5 A. nach Sheridan, von Leonhardi. — Der Maitag, ländl. Gem. 4 A. von Hagemann. — Die neugierigen Frauenzimmer, L. 3 A. nach Goldoni, von Brandes. — Der Pilger, Sch. 5 A. von Ziegler. — Die Reise nach der Stadt, L. 5 A. von Iffland. — Das Scheinverdienst, Sch. 5 A. von Iffland. — Schadenfreude, L. 1 A. — Die unvermuthete Wendung, L. 4 A. von Jünger. Weiberlaune und Männerschwachheit, L. 5 A. von Ziegler. — (Zusammen: 5 Schauspiele und 11 Lustspiele.)

1794: Die Aussteuer, Sch. 5 A. von Iffland. — Barbarei und Grösse, Tr. 5 A. von Ziegler. — Dienstpflicht, Sch. 5 A. von Iffland. — Edelsinn und Armuth, L. 3 A. von Kotzebue (40 Thlr.). — Der Vormund, Sch. 5 A. von Iffland. — Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht, L. 3 A. von Jünger. — Luise, Sch. 4 A. von Schwarz. — Die Meierei, L. 5 A. von Brandes. — Das Mädchen von Marienburg, Fam.-Gem. 5 A. von Kratter. — Miss Sara Salisbury, Sch. 4 A. von Brandes. — Die Prüfung, L. 1 A. von Meyer. — Der redliche Landmann, Fam.-Gem. 5 A. von Schikaneder. — Der Ton unserer Zeiten, L. 1 A. von Jünger. — Die Tochter der Natur, L. 3 A. von Lafontaine. — Der weibliche Nebenbuhler, L. 3 A. — Der wiedergefundene Sohn, L. 3 A. von Schink. — Weltton und Herzensgüte, Fam.-Gem. 4 A. von Ziegler. — Was sein soll, schickt sich wohl, L. 3 A. von Jünger. — Zufall und Laune, L. 1 A. — (Zusammen: 1 Trauerspiel, 8 Schauspiele und 11 Lustspiele.)

1795: Die Advocaten, Sch. 5 A. von Iffland. — Der Blinde und der Taube, L. 1 A. von d'Arien. — Barbarossa, Sch. 5 A. von Jünger. — Die Dichterfamilie, Sch. 5 A. von Max Roller. — Der Universalfreund, L. 5 A. von Rebmann. — Der edle Egoist, Sch.

3 A. von Naumann. — Die Spieler, Sch. 5 A. von Iffland. — Die Grafen Guiscardi, Tr. 5 A. — Das Manuscript, Sch. 1 A. von Ochsenheimer. — Das Scheinverbrechen, Sch. 5 A. — Der Sklavenhandel, hist. Sch. 5 A. von Kotzebue. — Die Schachmaschine, L. 4 A. von Beck. — Das Vermächtniss, Sch. 5 A. von Iffland. — (Zusammen: 1 Trauerspiel, 9 Schauspiele und 3 Lustspiele.)

1796: Abellino, Tr. 5 A. von Zschokke. — Die beiden Figaro's, L. 5 A. nach Martelli, von Jünger. — Die Freunde, Sch. 4 A. von Ziegler. — Die Charlatans, L. 3 A. von Jünger. — Falsches Ehrgefühl, L. 4 A. von Kotzebue. — Flucht aus Liebe, L. 5 A. von Jünger. — Graf von Burgund, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Der Mann von vierzig Jahren, L. 1 A. von Kotzebue. — Die Spanier in Peru, Tr. 5 A. von Kotzebue. — Die Strelitzen, Sch. 5 A. von Babo. — Die Unglücklichen, Tr. 1 A. von Kotzebue. — Die Versöhnung, Sch. 5 A. von Kotzebue. — (Zusammen: 2 Trauerspiele, 4 Schauspiele und 6 Lustspiele.)

1797: Achmet und Zenide, Sch. 5 A. von Iffland. — Der Geburtstag, ländl. Gem. 1 A. von Engel. — Der Hausfriede, L. 5 A. von Iffland. — Die Corsen, Sch. 4 A. von Kotzebue. — Die Freunde auf der Probe, L. 1 A. von Beaunoir. — Das Mutterpferd, L. 2 A. von Profes. — Der Tabuletkrämer, L. 1 A. von Brömel. — Er soll sich schlagen, Sch. 1 A. von Ochsenheimer. — Die Erinnerung, Sch. 5 A. von Iffland. — Die Familie Klinger, Sch. 5 A. von Kratter. — Das Gewissen, Sch. 5 A. von Iffland. — Leichter Sinn, L. 5 A. von Iffland. — Die Stiefmutter, Sch. 5 A. von Klesheim. — Ueble Laune, L. 4 A. von Kotzebue. — Die Verwandtschaften, L. 5 A. von Kotzebue. — Die Wittwe und das Reitpferd, L. 1 A. von Kotzebue. — (Zusammen: 8 Schauspiele und 8 Lustspiele.)

1798: Das Schreibepult, L. 4 A. von Kotzebue. — Doctor Tonuccio, L. 5 A. von Jester. — Der Amerikaner, L. 5 A. von Vogel. — Der Fremde, L. 5 A. von Iffland. — Die Erbschaft aus Ostindien, L. 4 A. von Bretzner. — Ein seltner Fall, L. 3 A. von Jünger. — Das Epigramm, L. 4 A. von Kotzebue. — Der Friede am Pruth, hist. Sch. 5 A. von Kratter. — Der Kornwucherer, Sch. 5 A. von Klesheim. — Der Lorbeerkranz, Sch. 5 A. von Ziegler. — Der Mann von Wort, Sch. 5 A. von Iffland. — Die Martinsgänse, L. 1 A. von Hagemann. — Sitah Mani, Sch. 5 A. von Vulpius. — Der Verstossene, Sch. 5 A. von Rambach. — Der Wildfang, L. 3 A. von Kotzebue. — (Zusammen: 6 Schauspiele und 9 Lustspiele.)

1799: Die Aehnlichkeit, L. 3 A. von Vogel. — Die beiden Klingsberg, L. 4 A. von Kotzebue. — Der Comet, Posse 1 A. von Iffland. — Der Weihnachtsabend, Sch. 5 A. von Hagemann. —

Der Gefangene, L. 1 A. von Kotzebue. — Der Jude, Sch. 5 A. nach Cumberland. — Der hagestolze Liebhaber, L. 3 A. von Sannens. — Die Hausehre, Sch. 3 A. von Hannamann. — Johanna von Montfaucon, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Die kluge Frau im Walde, Zaubersp. 5 A. von Kotzebue. — Der Lohn der Wahrheit, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Das Petschaft, Sch. 5 A. von Ziegler. — Rettung für Rettung, Sch. 5 A. von Beck. — Selbstbeherrschung, Sch. 5 A. von Iffland. — Die Scheidung, Sch. 5 A. von Beaunoir. — Der Schiffbruch, L. 1 A. von Steigentesch. — Stolz und Liebe, L. 5 A. von Jünger. — Der verliebte Briefwechsel, L. 5 A. von Huber. — Die Verschleierte, L. 4 A. von Vogel. — (Zusammen: 9 Schauspiele und 10 Lustspiele.)

1800: Adolph und Clara, L. 1 A. — Die Barmeciden, Sch. 5 A. von Weissenbach. — Bayard, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Das neue Jahrhundert, L. 1 A. von Kotzebue. — Die Entdeckung, L. 2 A. von Steigentesch. — Das Gastrecht, Sittengem. 4 A. von Ziegler. — Gustav Wasa, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Die Hofmeister, Sch. 3 A. von Frau v. Kotzebue. — Die Künstler, Sch. 5 A. von Iffland. — Octavia, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Das rächende Gewissen, Sch. 4 A. von Kotzebue. — Sophie van der Daalen, L. 5 A. von Dallmann. — Der Vater von Ungefähr, L. 1 A. von Kotzebue. — (Zusammen: 8 Schauspiele und 5 Lustspiele.)

1801: Der Besuch, L. 4 A. von Kotzebue. — Die beiden Offiziere, L. 1 A. — Beschämte Eifersucht, L. 2 A. von Frau v. Weissenthurn. — Der Bräutigam in der Irre, L. 3 A. von Vogel. — Die drei Körbchen, L. 3 A. von Hannamann. — Entsagung, Sch. 3 A. von Frau v. Weissenthurn. — Das Kamäleon, L. 5 A. von Beck. — Karl der Kühne, Sch. 5 A. von Sannens. — Die silberne Hochzeit, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Der Taubstumme, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Der Ueberfall, Sch. 2 A. — Der Wirrwarr, L. 5 A. von Kotzebue. — (Zusammen: 5 Schauspiele und 7 Lustspiele.)

1802: Das Complot, L. 4 A. von Lippert. — Es ist die rechte nicht, L. 2 A. von Rochlitz. — Ein Haus zu verkaufen, L. 2 A. von Frau v. Weissenthurn. — Die Familie Lonau, L. 5 A. von Iffland. — Johanna d'Arc, Tr. von Schiller (Man. 50 Thlr.).[1] —

[1] Besetzung: Karl VII. — Opitz. Isabella — Mad. Schirmer. Sorel — Mad. Reinhard. Philipp von Burgund — Herr Haffner. Dunois — Schirmer. La Hire — Möller. Du Chatel — Sommerfeld. Der Seneschall von Rheims — Henke. Chatillon — Bösenberg. Raoul — Zucker. Talbot — Ochsenheimer. Lionel — Drewitz. Thibaud — Christ. Margot — Mlle Koch. Louison — Mad. Ochsenheimer. Johanna — Mlle Garten.

Kindliche Liebe, Sch. 5 A. von Frau v. Weissenthurn. — Die deutschen Kleinstädter, L. 4 A. von Kotzebue. — Die Martinsgänse, L. 1 A. von Hagemann. — Pflicht und Liebe, Sch. 5 A. von Vogel. — Repressalien, Sch. 4 A. von Ziegler. — Turandot, tragik. Märchen von Schiller (60 Thlr.). — (Zusammen: 1 Trauerspiel, 3 Schauspiele und 6 Lustspiele.)

1803: Cervantes Portrait, L. 3 A. — Der Puls, L. 2 A. von Babo. — Die deutsche Familie, Sch. 5 A. von Schmidt. — Eduard in Schottland, Sch. 3 A. von Kotzebue. — Die Erben, L. 4 A. von Frau v. Weissenthurn. — Graf Benjowsky, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Der Hahnenschlag, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Die Hussiten vor Naumburg, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Margot, L. 1 A. von Rambach. — Pagenstreiche, L. 5 A. von Kotzebue. — Die Soldaten, Sch. 5 A. von Arresto. — Unser Fritz, L. — Wallenstein, Tr. 6 A. von Schiller.[1] — (Zusammen: 1 Trauerspiel, 6 Schauspiele und 6 Lustspiele.)

1804: Angeführt, L. 3 A. nach dem Franz. — Der beste Wucher, Sch. 3 A. von Delamotte. — Die drei Gefangenen, L. 5 A. von Wolf. — Die französischen Kleinstädter, L. 5 A. nach Picard, von Kotzebue. — Gegenlist, L. 3 A. nach Duval, von Vogel. — Keine Entführung, L. 4 A. nach dem Franz. — List über List, L. 3 A. nach dem Franz. — Maria Stuart, Tr. 5 A. von Schiller (Man. 60 Thlr.).[2] — Die Nachtwandlerin, L. 1 A. — Der Perückenstock, P. 1 A. — Die Revanche, L. 2 A. von Rochlitz. — Scherz und Ernst, L. 1 A. von Stoll. — Die Sparbüchse, L. 1 A. von Kotzebue. Die Stricknadeln, Sch. 4 A. von Kotzebue (Man. 50 Thlr.). — Der todte Neffe, L. 1 A. von Kotzebue. — Tellmar und seine Familie, Sch. 3 A. von Rüdiger. — Tancred, Tr. 5 A. nach Voltaire, von Goethe. — (Zusammen: 2 Trauerspiele, 3 Schauspiele und 12 Lustspiele.)

1805: Der Korb, Sch. 1 A. von Dilg. — Der Geizige, L. 5. A. von Molière. — Hab' ich nicht Recht? L. 3 A. von Huth. — Herr Mössling, L. 1 A. von Herklotz. — Die Hausfreunde, Sch. 5 A. von Iffland. — Liebe und Freundschaft, Sch. 4 A. von Lambrecht. —

[1] Wallenstein — Opitz. Herzogin — Mad. Bürger. Thekla — Mad. Hartwig. Octavio — Christ. Max — Schirmer. Illo — Ochsenheimer. Issolani — Henke. Buttler — Haffner. Gordon — Blumauer. Questenberg — Sommerfeld. Wrangel — Bösenberg.

[2] Besetzung am 8 Nov. 1804. Elisabeth — Mad. Bürger. Maria Stuart — Mad. Hartwig. Leicester — Schirmer. Shrewsbury — Haffner. Burleigh — Ochsenheimer. Paulet — Blumauer. Kennedy — Mad. Schirmer. Melwil — Christ.

Das Missverständniss, L. 1 A. von Frau v. Weissenthurn. — Der Neffe auf hohen Schulen, L. 1 A. — Die neue Gurli, L. 1 A. von Mahlmann. — Die Organe des Gehirns, L. 3 A. von Kotzebue. — Die Putzmacherin, L. 1 A. von Kotzebue. — Regulus, Tr. 5 A. von Collin. — Strudelköpfchen, L. 1 A. nach dem Franz. von Th. Hell. — Die stolze Spröde, L. 1 A. nach dem Franz. von Lambrecht. — Totila, Sch. 5 A. von Frau v. Weissenthurn. — Die Ueberraschung, L. 3 A. von Wieland. — Die vergebliche Reise, L. 2 A. nach dem Franz. — Wilhelm Tell, Sch. 5 A. von Schiller.[1] — (Zusammen: 1 Trauerspiel, 5 Schauspiele und 12 Lustspiele.)

1806: Blinde Liebe, L. 3 A. von Kotzebue (Man. 50 Thlr.). — Die Brandschatzung, L. 1 A. von Kotzebue. — Die Braut von Messina, Tr. 4 A. von Schiller.[2] — Bianca von Toredo, Dr. 5 A. von Th. Hell. — Der Empfindliche, L. 1 A. von Lambrecht. — Fridolin, Sch. 5 A. von Holbein. — Geisterscenen, L. 4 A. von Th. Hell. — Mathilde von Ortheim, Sch. 5 A. von Monvel. — Nur er will sprechen, L. 1 A. von Th. Hell. — Der Oheim, L. 4 A. von Iffland. — Pauline, Sch. 3 A. von Schildbach. — Phädra, Tr. 5 A. nach Racine, von Schiller. — Reue und Versöhnung, Sch. 3 A. von Frau v. Weissenthurn. — So geht's, L. 1 A. von Rochlitz. — Strandrecht, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Die Theaterprobe, L. 1 A. von Saldow. — Das verlorene Kind, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Die Verläumder, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Die Wette, L. 2 A. — (Zusammen: 2 Trauerspiele, 8 Schauspiele und 9 Lustspiele.)

1807: Adelheid von Burgau, Sch. 4 A. von Frau v. Weissenthurn. — Angelica, Dr. 5 A. von Winkler. — Der Beruf, L. 1 A. von Th. Hell. — Die Erbschaft, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Die Gelübde, L. 2 A. von Th. Hell. — Das Gartenhaus, L. 4 A. von Schemenauer. — Ida Münster, Sch. 5 A. nach Delamotte. — Das Morgenständchen, L. 1 A. von Kind. — Der Machtspruch, Tr. 5 A. von Ziegler. — Die Prüfung der Treue, L. 3 A. von Lafontaine. — Die Radicalcur, L. 3 A. von Frau v. Weissenthurn. — Die Unvermählte, L. 3 A. von Wieland. — Der Vergleich, L. 2 A. von Streck-

[1] Am 18. November 1805. Besetzung: Gessler — Ochsenheimer. Werner — Christ. Rudenz — Drewitz. Stauffacher — Haffner. Arnold — Schirmer. Tell — Opitz. Parricida — Schröder. Bertha — Mlle Christ. Armgart — Mad. Bürger. Gertrud — Mad. Schirmer. Gessler'sche Reissige — Herr Henke, Herr Thering.

[2] Am 24. Februar 1806. Isabella — Mad. Bürger. Don Manuel — Lembert. Cesar — Opitz. Beatrice — Hartwig. Cajetan — Blumauer, Haffner, Ochsenheimer. Bohemund — Schröder, Drewitz, Bösenberg.

fuss. — Virginia, Tr. 5 A. von Soden. — Der Wald bei Hermannstadt, Sch. 4 A. von Frau v. Weissenthurn. — (Zusammen: 2 Trauerspiele, 5 Schauspiele und 8 Lustspiele.)[1]

1808: Antonie, Sch. 3 A. von G. Sommer. — Der Botaniker, L. 2 A. von Sonnenleitner. — Der Brautschmuck, Sch. 5 A. von Holbein. — Die Neugierigen, L. 3 A. von Schmidt. — Das liebe Dörfchen, dram. Idylle von Kotzebue. — Die erste Liebe, L. 3 A. von Frau v. Weissenthurn. — Der Eisgang, Sch. 2 A. von Richter. — Die Journalisten, L. 1 A. von Schütze. — Das Intermezzo, L. 5 A. von Kotzebue. — Die Kleinigkeiten, L. 1 A. von Steigentesch. — Der Leineweber, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Der neue Proteus, L. 4 A. von Linden. — Die Postkutsche zu Bocksdorf, L. 5 A. von Reinhold. — Das Räthsel, L. 1 A. von Contessa. — Der Schein betrügt, L. 1 A. von Steigentesch. — Das Testament des Onkels, Sch. 3 A. von Römer. — (Zusammen: 6 Schauspiele und 10 Lustspiele.)

1809: Ariodante, Tr. 5 A. von Laube. — Arete, Sch. 5 A. von Lembert. — Die Bundesgenossen, L. 4 A. von Linden. — Die Bestürmung von Smolensk, Sch. 4 A. von Frau v. Weissenthurn. — Der Briefwechsel durch die Luft, L. 3 A. von Steigentesch. — Die beiden Grenadiere, L. 3 A. aus dem Franz. — Der rechte Arzt, L. 4 A. von Schmidt. — Die Entdeckung der neuen Welt, L. 1 A. von Klingemann. — Der erste April, L. 3 A. von Gerlach. — Die jungen Ehestandsfeinde, L. 1 A. von Frau v. Weissenthurn. — Das Landhaus an der Heerstrasse, P. 1 A. von Kotzebue. — Der Lohn der Dankbarkeit, Sch. 1 A. von Lambrecht. — Lasarilla, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Nadir Amida, Tr. 6 A. von Siegfried. — Der Talisman, L. 1 A. von Contessa. — Der verbannte Amor, L. 4 A. von Kotzebue. — Das Wiedersehen, Sch. 1 A. von Holbein. — Die Zerstreuten, L. 1 A. von Kotzebue. — (Zusammen: 2 Trauerspiele, 5 Schauspiele und 11 Lustspiele.)

1810: Blind geladen, L. 1 A. von Kotzebue. — Columbus, Sch. 6 A. von Klingemann. — Die Ehestandscandidaten, L. 2 A. von Grossmann. — Gustav in Dalekarlien, Sch. 5 A. nach dem Franz. von Castelli. — Die Grossmama, L. 4 A. von Ziegler. — Der häusliche Zwist, L. 1 A. von Kotzebue. — Der Habsüchtige, L. 3 A. von Sommer. — Hass den Frauen! L. 1 A. nach dem Franz. — Das Jawort, L. 5 A. von Walter. — Der kurze Roman, L. 1 A. von

[1] In diesem Jahre gab während der Anwesenheit des Kaisers Napoleon eine französische Schauspielergesellschaft aus Warschau drei Opernvorstellungen in französischer Sprache: La maison à vendre von d'Alayrac, Les amans prothés von Patrat und Ma tante Aurore von Boieldieu.

Hassaureck. — Der leichtsinnige Lügner, L. 3 A. von Schmidt. — Die Lotterielisten, L. 2 A. von Fero. — Der lievländische Tischler, L. 3 A. nach Duval. — List und Liebe, L. 3 A. nach dem Franz. von Lembert. — Der rechte Mann, L. 3 A. von Linden. — Rochus Pumpernickel, musik. Quodlibet von Stegmayer. — Der Schauspieler wider Willen, L. 1 A. von Kotzebue. — Sorgen ohne Noth, und Noth ohne Sorgen, L. 5 A. von Kotzebue. — Die Scheinehre, L. 1 A. von Sonnenleitner. — Unverhofft kommt oft, L. 5 A. von Steinberg. — Zuleima, Tr. 4 A. von Voltaire, übersetzt von Th. Hell. — Das zugemauerte Fenster, L. 1 A. von Kotzebue. — (Zusammen: 1 Trauerspiel, 2 Schauspiele und 18 Lustspiele.)

1811: Bürgerstolz, Fam.-Gem. 4 A. von Peter Blau. — Die Belagerung von Saragossa, L. 4 A. von Kotzebue. — Der Brief aus Cadix, Sch. 3 A. von Kotzebue. — Er geht in die Falle, L. 1 A. — Das Gespenst, Sch. 4 A. von Kotzebue. — Geniestreich für Geniestreich, L. 1 A. von Becker. — Johanna Vasmer, Tr. 5 A. von Schmid. — Irza, Sch. 3 A. n. d. Franz. — Die Missverständnisse, L. 1 A. von Steigentesch. — Max Helfenstein, L. 2 A. von Kotzebue. — Das Nachspiel, L. 1 A. von Frau v. Weissenthurn. — Der Nachtwächter, Intermezzo 1 A. von Bürde. — Pachter Feldkümmel, Fastnachtspiel 5 A. von Kotzebue. — Die Prüfung, L. von Steigentesch. — Papa und sein Söhnchen, P. 3 A. von Lembert. — So sind sie gewesen. — So waren sie. — So sind sie, 3 L. jedes in 1 A. — Sie sind zu Hause, L. 1 A. von Reinhold. — Trennung und Wiedersehen, Sch. 5 A. — Die ungleichen Brüder, L. 3 A. von Schmidt. — (Zusammen: 1 Trauerspiel, 5 Schauspiele und 15 Lustspiele.)

1812: Der arme Poet, L. 1 A. von Kotzebue. — Die Braut, L. 1 A. von Körner. — Bela's Flucht, Sch. 2 A. von Kotzebue. — Deutsche Treue, Sch. 5 A. von Klingemann. — Dichter und Schauspieler, L. 3 A. von Lembert. — Der Hungerthurm, Sch. 3 A. von Gleich. — Johann von Calais, Sch. 5 A. von Haselsteiner. — Die Masken, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Neue Frauenschule, L. 2 A. nach dem Franz. von Kotzebue. — Der Orangenbaum, L. 1 A. von Kind. — Pedro der Gerechte, Sch. 4 A. von Stegmayer. — Pumpernickel's Hochzeitstag, musik. Quodlibet von Stegmayer. — Preciosa, Sch. 5 A. von Wolf. — Ränke und Schwänke, L. 3 A. von Lembert. — Schein und Wirklichkeit, L. 4 A. von Stegmayer. — Der Trauring, Sch. 3 A. von Lembert. — Das Wechselrecht, L. 5 A. von Fero. — (Zusammen: 8 Schauspiele und 9 Lustspiele.)

1813: Attila, Dr. 5 A. — Alfonso der Grosse, Sch. 5 A. von Klingemann. — Die beiden kleinen Auvergnaten, Sch 1 A. von Kotzebue. — Die Brautkrone, Sch. 5 A. von Cuno. — Die Bildsäule Peter's des Grossen, Sch. 1 A. — Elise von Valberg, Sch. 5 A. von Iffland.

— Ein Tag aus dem Jugendleben Heinrich V., L. 3 A. nach dem Franz. von Th. Hell. — Getheiltes Herz, L. 1 A. von Kotzebue. — Der grüne Domino, L. 1 A. von Th. Körner. — Gleiches mit Gleichem, L. 5 A. von Vogel. — Iphigenia in Aulis, Tr. 5 A. Lewezow. — Margarethe von Thüringen, Sch. 5 A. — Radegunde von Thüringen, Tr. 5 A. — Rodrigo und Chimene, Tr. 5 A. von Klingemann. — Die Rosen des Herrn von Malesherbes, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Der Russe in Deutschland, Sch. 4 A. von Kotzebue. — Mahomed II., Tr. 5 A. von Th. Hell. — Ubaldo, Tr. 5 A. von Kotzebue. — Will Niemand Schauspieler werden? L. 3 A. von Wieland. — (Zusammen: 5 Trauerspiele, 9 Schauspiele und 5 Lustspiele.)

Auch bei diesem Verzeichniss tritt kein zu grosses Missverhältniss zwischen ernsten und heiteren Stücken hervor. In einzelnen Jahren haben erstere sogar die Ueberzahl. Nur ist auf Seiten der ernsten Stücke dem schwächlicheren Schauspiel vor dem Trauspiele weitaus der Vorzug gegeben. Im Ganzen wurden von 1789—1813 33 Trauerspiele und 156 Schauspiele gegen 253 Lustspiele neu zur Aufführung gebracht, wobei zu berücksichtigen ist, dass unter den Lustspielen ungleich mehr 1 und 2 actige Stücke, als unter den ernsten Spielen vorkommen. Die Mittelmässigkeit ist freilich wieder mehr als billig vertreten. Eine grosse Zahl dieser Darbietungen hat Schauspieler der Dresdner Bühne und Dilettanten zu Verfassern. Kotzebue und Iffland waren vor allen Anderen begünstigt. Sie sind als die eigentliche Seele, als die Herren dieses Repertoires zu betrachten. Wie Reinecke lehnte auch Opitz noch lange beharrlich das Versdrama ab. Der Aufnahme Schiller's konnte man sich freilich nicht auf die Dauer entziehen. Die Schlegel'schen Uebersetzungen Shakespeare'scher Dramen finden wir dagegen gar nicht vertreten; ebensowenig Klinger, obschon er der Gesellschaft nahe stand, noch Heinrich von Kleist, welcher doch einige Zeit (1808 und 9) in Dresden gelebt, hier sein Käthchen gedichtet und eine Zeitschrift (Phöbus) herausgegeben hat, noch Zacharias Werner, der damals schon Aufsehen

erregte. Goethe ist nur mit einer einzigen Novität vertreten, Jünger dagegen mit 16, Frau von Weissenthurn (von 1800 an) mit 14, Theodor Hell (von 1805 an) schon mit 9, Iffland mit 25, Kotzebue mit 79. Von 442 Novitäten gehören Iffland und Kotzebue allein 104 Stücke oder 23 % an. — Dieses Verhältniss wird auch nicht günstiger, wenn wir die Zahl der einzelnen Vorstellungen dieses Zeitraums in Betracht ziehen. Gegen 753 Vorstellungen von Lustspielen finden wir 134 Vorstellungen von Trauerspielen, 718 Vorstellungen von Schauspielen verzeichnet. Die Bevorzugung Iffland's und Kotzebue's springt hier noch mehr in die Augen. Von 1471 Vorstellungen gehören nämlich Iffland allein 143 (also ca. 10 %), Kotzebue aber 334 (also ca. 22½ %) an. Beide repräsentiren mithin nahezu ⅓ der sämmtlichen Vorstellungen eines Zeitraums von 24 Jahren: während innerhalb dieser Zeit nur 6 Vorstellungen auf Goethe (3 auf Clavigo, 1 auf die Geschwister und 2 auf Tancred), 6 auf Lessing (1 auf Minna von Barnhelm, 5 auf Emilia Galotti), 46 auf Schiller (4 auf Don Carlos, 4 auf Fiesco, 4 auf Kabale und Liebe, 10 auf die Jungfrau von Orleans, 6 auf Maria Stuart, 4 auf die Braut von Messina, 5 auf Wallenstein,[1] 2 auf Tell, 3 auf Phädra, 3 auf Macbeth, 1 auf Turandot) kommen. (Alle diese Zahlen beruhen auf den Angaben Seconda's.)

Wie gross aber auch die Abneigung des Hofs gegen die Tragödie und das ideale Drama gewesen sein möchte, so scheint doch die Vorstellung davon und das darauf gegründete Vorurtheil noch grösser gewesen zu sein. So muss z. B. Körner, der an Schiller über einige Aenderungen in der Jungfrau von Orleans berichtet hatte, nachträglich bekennen, dass er im Irrthum gewesen sei, als er glaubte, dieselben seien wegen der Prinzessin

[1] Wallenstein gab man in einer Zusammenziehung des letzten Theils der Piccolomini mit Wallenstein's Tod.



Auguste gemacht worden. „Uebrigens — setzt er hinzu — kam Racknitz den andern Tag und rühmte sehr, wie das Stück den hohen Herrschaften gefallen. Er sprach sogar von Aufführung der Maria Stuart, die ich ihm ganz widerrieth.“ Auch hier hatte Körner aber vorschnell geurtheilt. Die Maria Stuart wurde gleichwohl, wennschon etwas später, mit Beifall gegeben. Daher auch des Kurfürsten Aeusserung über die Jungfrau von Orleans: „es hätte noch kein Stück une sensation aussi profonde auf ihn gemacht“, Körner so sehr in Verwunderung setzen musste. „Selbst die Hofdamen — muss er gestehen — sind ganz verliebt in die Jungfrau.“ — Allerdings machte man dagegen bei Annahme der Turandot grosse Schwierigkeiten. Ganz so schlimm, wie Körner sich den Widerstand dachte, war aber derselbe auch hier nicht, und die Aengstlichkeit von Racknitz und Opitz war wohl noch grösser, als nöthig. Dabei überwogen die Sparsamkeitsrücksichten, von denen Körner bemerkt, „dass sie unter den hiesigen Rücksichten noch die vernünftigsten seien“.

Turandot wurde, um Decorationen nnd Costüme zu sparen, zu einer Prinzessin von Schiras gemacht, und die Masken mussten, doch nur aus Rücksicht für die Darsteller, fallen, welche hierin die Concurrenz mit den Italienern nicht aufnehmen wollten.

Allerdings scheint die Thatsache, dass die Secondasche Gesellschaft die Schiller'schen Stücke in Leipzig meist früher als in Dresden gab, und dort überhaupt verschiedene Dramen zur Aufführung brachte, die wir in Dresden vermissen, gegen die von mir hier vertretene Auffassung zu sprechen; indessen beweist es noch nicht, dass diese Stücke in Leipzig, wo man entschiedener mit dem Geschmacke und den Forderungen des Publicums zu rechnen hatte, nicht zum Theil von Opitz nur nothgedrungen gegeben wurden, oder dass die Ablehnung derselben in Dresden immer ganz in den Forderungen oder Wünschen des Hofes lag. Warum auch hätte man

sonst nachträglich noch fast alle Schiller'schen Stücke, mit Ausnahme von Wallenstein's Lager, im Dresdner Hoftheater gegeben?

Auch mögen in Leipzig, wo man in einer ungünstigeren Jahreszeit spielte und daher immer neuer Anziehungsmittel bedurfte, die vielen hierselbst stattfindenden Gastspiele zur Aufnahme mancher Novitäten geführt haben. In Dresden waren damals Gastspiele verhältnissmässig selten. So begegnen wir hier erst 1805 einem längeren Gastspiele Iffland's.[1]

Die geringen Veränderungen in der Zusammensetzung der Mitglieder der Seconda'schen Gesellschaft mögen nicht wenig dazu beigetragen haben, dass die hier herrschende Spielweise einen traditionellen Charakter bekam und mehr und mehr in Verflachung gerieth, womit auch zusammenhing, dass die Darsteller zu lange in ihren ursprünglichen Rollenfächern blieben. Opitz, welcher schon 1790 nicht das als Hamlet war, was früher Reinecke gewesen, konnte es 1806 natürlich noch um Vieles weniger sein. Die Klage über den Mangel an jugendlichen Darstellern und Darstellerinnen für die jugendlicheren Fächer war in den damaligen Besprechungen der Gesellschaft eine immer wiederkehrende. Zu Gunsten der alt gewordenen Darsteller wurden wohl auch die neu zu besetzenden Fächer immer schwächer besetzt. Es fehlte daher nicht an Klagen über den Rückgang der Secondaschen Gesellschaft, wie über den Verfall des deutschen Theaters im Allgemeinen. Das erstere findet in einem Referate der Zeitung für die elegante Welt vom Jahre

[1] Es begann am 11. Februar und er trat dabei auf als Langsalm im Wirrwarr, als Abbé de l'Epée im Taubstummen, als Baron Hening in den Erben der Weissenthurn, als Wernau im Puls von Babo, als Treumund in der seltsamen Probe von Dalberg, als Sturz in beschämte Eifersucht von Frau v. Weissenthurn, als Bergheim im Gutherzigen von Florian und als Lorenz Stark in der deutschen Familie nach Engel von Schmidt.

1807 entschiedenen Ausdruck, in welchem wir lesen: „Seconda ist ein trefflicher Mann. Nur ist ihm die Einsicht zu wünschen, dass die artistische Leitung der Gesellschaft anderen Händen anvertraut werden möchte, wenn sie nicht in ein trauriges Invalidenwesen, sich selbst und dem Publicum zum Verdruss immer tiefer sinken soll.“ Das letztere tritt am bedeutsamsten aus einem Aufsatze von August Mahlmann, „Vorschläge zur Emporbringung des deutschen Theaters“ hervor: „Das deutsche Theater (heisst es darin) hat nie eine bedeutende Höhe erreicht gehabt und ist jetzt unverkennbar in einem kläglichen Zustande. Die Ursachen dieses Verfalls liegen in den Verhältnissen des Staats zum Theater, in den fehlerhaften Einrichtungen der Gesellschaften, in der mangelhaften Bildung der Schauspieler und der schlechten Belohnung der Dichter.“

Diejenigen, welche sich gegen den Verfall des Theaters in unserer Zeit gern verschliessen möchten, weisen auf diese und ähnliche Auslassungen hin, um den Trugschluss daraus zu ziehen: die Klagen über Verfall der Schauspielkunst seien eben so alt, als diese selbst, daher auch ein früherer besserer Zustand derselben ebensowenig jemals gewesen sein werde, als ein späteres Sinken. Man kann sich jedoch in keine gefährlichere Täuschung hineinreden. Die Schauspielkunst müsste die einzige Erscheinung im Leben der Völker sein, welche derartigen Schwankungen nicht unterworfen wäre. Blüthezeiten und Zeiten des Verfalls wiederholen sich und wechseln mit einander auf allen Gebieten der Kunst. Keine Kunst aber ist durch die Unmittelbarkeit des Beifalls, der ihren Leistungen gezollt wird, so in Gefahr wie die Schauspielkunst, sich in die Extreme der aller Kunstübung innewohnenden beiden Momente, des realistischen und des idealistischen, d. i. sich in flachen, übertreibenden Formalismus oder in Naturalismus zu verlieren. Die Rückkehr zur Naturwahrheit in den Darstellungen

eines Ackermann, Eckhof, Schröder war um so mehr als ein Fortschritt gegen den ganz hohl und traditionell gewordenen Idealismus der französischen Darstellungsweise zu begrüssen, als diese Schauspieler die Verbindung mit der Schönheit der Form dabei keineswegs aufgegeben hatten. Der Abfall von ihnen zu Opitz und seiner Schule lässt sich am besten daraus erkennen, dass jene sich an der Beobachtung der Natur unmittelbar selbst, sowie an den Werken eines Molière, eines Lessing, eines Shakespeare bildeten und schulten, diese aber in Iffland und Kotzebue ihre Ideale erblickten, welche weit weniger der Natur und dem Leben den Spiegel vorhielten, als auf die Wirkungen der sogenannten Natürlichkeit speculirten, diese daher mehr und mehr übertrieben und die Erscheinungsformen derselben nicht selten losgelöst von ihren Motiven behandelten.

Die Widersprüche, welchen wir in den Beurtheilungen der Seconda'schen Gesellschaft, sowie in denen der schauspielerischen Leistungen der Zeit begegnen, lassen sich theils aus der Verschiedenheit des kritischen Standpunktes erklären, welcher hier auf Naturwahrheit, wenn es auch nur eine ganz äusserliche war, dort auf stylvolle Behandlung und Herausbildung künstlerischer Darstellungsformen drang, theils aber auch daraus, dass die Darsteller, wenngleich selten fähig, sich zu der stylvolleren Behandlung des historischen und idealen Dramas zu erheben, in den dem gewöhnlichen Leben des Tages entnommenen bürgerlichen Stücken mitunter höchst Vorzügliches leisteten.

Wenn wir die Darstellungen der Seconda'schen Gesellschaft im bürgerlichen Drama meist sehr gelobt finden, so konnte dagegen Schiller am 3. Juli 1800 an Körner schreiben: „Ich kann Euch nicht rathen, die Maria auf dem Theater zu Leipzig vorstellen zu sehen, weil diese Truppe gar zu erbärmlich sein soll, wie mir Goethe, der

während der Messe in Leipzig war, nicht genug beschreiben kann."

Körner, welcher die Gesellschaft vertheidigen wollte, vermochte es doch nur in eingeschränktester Weise. „Die Leipziger Gesellschaft — schreibt er an Schiller — scheint Goethe doch fast zu streng zu richten: Christ und Ochsenheimer, auch Bösenberg, Schirmer und Opitz in einigen Rollen, und die Hartwig und Schmelka sind nicht ohne Talent. Dass oft Misstöne vorkommen und dass es dem ganzen Spiele an Rhythmus fehlt, gebe ich zu. Vielleicht ist es bei der Gesellschaft in Weimar dahin gebracht worden, dass man weniger Störungen zu besorgen hat, die in einem solchen Werke (Maria Stuart) besonders peinlich sein müssen. Auch begreife ich, wie sehr die Haltung des Ganzen gewonnen haben muss, wenn die Gesellschaft von Einem Geiste geleitet wird. Die Leipziger Gesellschaft dagegen ist in einem anarchischen Zustande; Jeder spielt, wie es ihm gut dünkt. Aber das freie Spiel der Einzelnen, besonders Christ's und Ochsenheimer's, giebt mir einen eigenen Genuss, bei dem ich manche Fehler übersehe."

Goethe hatte ohne Zweifel von seinem Standpunkte Recht, über die Darstellungen der Seconda'schen Gesellschaft, besonders in Stücken des höheren Styls, sehr niedrig zu urtheilen. Sah er doch in dem letzten Falle nicht sowohl ein von dem seinen ganz abweichendes Kunstprincip, als vielmehr nur die Karikatur seines eigenen. „Die alten Schauspieler — erzählt der ältere Genast — konnten im Versdrama durchaus keine fliessende Recitation zu Stande bringen. Die langen Sylben dehnten sie so ungebührlich, dass man glaubte, eine Sägemühle zu hören. War es doch sogar anerkannten Schauspielern, wie Opitz, Reinecke, Schirmer, nicht möglich, eine rhythmisch geschriebene Rolle auswendig zu lernen, diese mussten immer erst in Prosa geschrieben sein und hinter jedem Vers ein dicker Strich gemacht werden." Noch

1817 fand der jüngere Genast also geschriebene Rollenhefte in Dresden vor. — Schiller, welcher die Jungfrau von Orleans in Leipzig sah, sprach sich in einer Conferenz sehr missbilligend über die Aufführung aus. Nur Ochsenheimer als Talbot sei recht brav in der Charakteristik gewesen, aber selbst dieser hätte seine Jamben grässlich maltraitirt. Den auswärtigen Theatern gegenüber fühle er sich fast veranlasst, seine Tragödien in Prosa umzuschreiben.

Es ist gewiss zu bedauern, dass die Weimar'sche Reform der Schauspielkunst allmählich selbst wieder in eine einseitige Richtung verfiel. Wie sehr sie aber in ihrem Entstehen berechtigt und gefordert war, geht aus dem einmüthigen Beifall hervor, welchen das Gesammtgastspiel der Weimar'schen Hofschauspieler-Gesellschaft noch 1805 in Leipzig errang. Wir können aus einer Beurtheilung Mahlmann's entnehmen, dass, wie dies von einem Dichter wie Goethe überhaupt nicht wohl anders erwartet werden konnte, die Weimar'sche Schule ursprünglich weit entfernt davon war, von der Naturwahrheit abzulenken, da sie vielmehr gerade nach dem reinsten, unverfälschtesten, aber dabei freilich auch schönsten und höchsten Ausdrucke derselben strebte.

So heisst es hier unter Anderem: „Unter den Darstellungen, die sie uns gegeben haben, haben die von Goethe vorzüglich gefallen, und man kann dreist behaupten, kein anderes Theater kann diese Stücke im Ganzen in dieser Vollendung geben, wenn auch bei einigen einzelne Rollen ebenso gut oder vielleicht besser besetzt werden könnten. Denn was entzückt an Goethe's dramatischen Arbeiten? Das Herz, die reine, edle Natur, die aus jeder Sylbe spricht! Goethe's Dichtungen sind frei von aller Manier; sie mit Manier und Affectation vortragen, heisst ihren Charakter vernichten. Frei, gross, anspruchslos, wie der Genius sie empfangen hat, wollen sie wiedergegeben sein; nur das Herz kann aussprechen,

was das Herz gedichtet hat, kleine Künsteleien stören den grossen, freien Gang der Kunst, die Einfachheit ihrer Wirkung, und welches Theater ist von herrschender Manier und künstlicher Affectation so frei, wie dieser in seinen Arbeiten ist? Schwerlich ein anderes, als die Gesellschaft, die er pflegt und leitet; und man darf in dieser Rücksicht wohl sagen, dass Goethe's Geist auf ihr ruht."

Die Gewohnheit des Extemporirens, der freien, willkürlichen Behandlung der Texte bot der Aufnahme der bedeutenderen Dichtungen, besonders der metrisch behandelten, grosse Hindernisse dar. Genast erzählt uns ein ergötzliches Beispiel davon. Der talentvolle Schauspieler Vohs sollte in Weimar den Macbeth darstellen. Es zeigte sich in der Generalprobe, dass er, sich auf seine Fertigkeit im Extemporiren verlassend, nicht genügend gelernt hatte. Goethe war ausser sich und wollte die angekündigte Vorstellung absetzen. Schiller und Genast schlugen sich ins Mittel, indem sie auf die Tüchtigkeit des empfindlichen Darstellers hinwiesen. Macbeth wurde gegeben, und Vohs, obschon er von der Improvisation den umfassendsten Gebrauch machte, riss das Publicum hin. Nach dem zweiten Acte kam Schiller auf die Bühne und fragte in seinem herzigen Dialekt: „Wo ischt der Vohs?" Dieser trat ihm mit etwas verlegener Miene und gesenktem Kopfe entgegen; Schiller umarmte ihn aber und sagte: „Nein, Vohs, ich muss Ihne sage, meischterhaft, meischterhaft! Aber nun ziehe Sie sich zum dritten Acte um." Dann wandte er sich mit den Worten zu Genast: „Sehe Sie, Genascht, wir habbe Recht gehabt. Er hat zwar ganz andere Versch geschproche, als ich sie geschriebe hab, aber er ischt trefflich." — Nur wenige Darsteller würden sich bei solcher Freiheit in so glänzender Weise aus der Sache zu ziehen vermocht, kaum noch ein anderer Dichter dies in so liebenswürdiger Weise aufgenommen haben.

Welch wunderliche Begriffe man damals überhaupt bei den Theatern von dem geistigen Eigenthumsrecht hatte, haben wir schon oben aus den Beschwerden Schiller's ersehen. Folgende Bittschrift, welche der Componist Gretry im Jahre 1807 an die Theater- und Musikdirectoren in Deutschland erliess, bildet dazu ein Pendant: „Mit herzlichem Danke erkenne ich Ihre Güte für mich und freue mich jedes Mal, wenn ich höre, dass eine meiner Opern auch auf den deutschen Bühnen erscheint. Ich schätze den Kunst- und Tonsinn dieser Nation sehr hoch und fühle mich geehrt, bei ihr eine günstige Aufnahme gefunden zu haben. Allein, meine werthgeschätztesten Herren, dann müssen Sie Ihren Landsleuten auch wirklich meine Musik und nicht die anderer Compositeurs für die meinige geben. Ich habe nämlich unlängst erfahren, dass man auf den Theatern von W., B. und P. die Oper „Richard Löwenherz" mit vieler Pracht und vielem Fleisse aufgeführt hat; jedoch die Directionen thaten Unrecht, mich auf dem Zettel zu nennen, da doch beinahe die Hälfte der darin aufgeführten Musik nicht von mir, sondern von anderen Meistern war. In P. wurden z. B. unlängst in dieser Oper nur 15 Musikstücke von mir, 11 von anderen Musikern aufgeführt."

Das Jahr 1813 sollte, wie Sachsen überhaupt, so auch Dresden, zum Schauplatze blutiger Kämpfe und Ereignisse machen. Schon im Februar verliess Friedrich August, nachdem er eine Regierungscommission eingesetzt hatte, seine Residenz und sein Land. Am 22. März rückten die Russen in die Neustadt, am 27. in die Altstadt ein — die Vorstellungen des königl. Hoftheaters wurden jedoch nicht unterbrochen. Am Tage der Ankunft des Kaisers von Russland und des Königs von Preussen, am 26. April, wurde Lessing's „Minna von Barnhelm oder Soldatenglück" gegeben. Dieses Glück sollte sich aber schon am 2. Mai wieder wenden. Die Schlacht bei Lützen machte Napoleon wieder zum Herrn von Sachsen.

Die Verbündeten mussten Dresden verlassen, und am 12. Mai kehrte Friedrich August dahin zurück. Schon von dem 17. Mai an wurden die Theaterzettel der Seconda'schen Gesellschaft, die diesmal erst am 27. Mai ihre Vorstellungen in Dresden schloss, in deutscher und französischer Sprache gedruckt.

Nach dem am 4. Juni abgeschlossenen Waffenstillstande nahm Napoleon seinen Wohnsitz im Palais des Grafen Marcolini (dem jetzigen Krankenhause). Hier wurden die Unterhandlungen gepflogen, welche Dresden eine Zeit lang zum Mittelpunkte des allgemeinen Interesses und des höchsten Glanzes machten. Neben der Joseph Seconda'schen Gesellschaft, welche gewöhnlich auf dem Theater des Lincke'schen Bades spielte, diesmal aber das Hoftheater zu ihren Vorstellungen eingeräumt erhielt, spielten seit Ende Juni wöchentlich einmal die Schauspieler des Théâtre français, die Napoleon zum Theil nach Dresden befohlen hatte. Letztere spielten aber noch überdies vor dem engeren Hofkreise auf einer in der Orangerie des Marcolini'schen Palais provisorisch errichteten Bühne, auf welcher schon vor ihnen die italienische Oper drei Vorstellungen gegeben hatte. Die Billets zu den Vorstellungen im Hoftheater wurden gratis durch den kaiserlichen Kammerherrn Grafen Turenne unter Mitwirkung des Directeur des plaisirs vertheilt. Diese Vorstellungen wurden mit Tartuffe von Molière eröffnet. Fleury spielte den Tartuffe, Dem. Mars die Tochter Orgon's. Am 1. Juli folgte die Phädra mit Margarethe St. Georges in der Titelrolle, am 8. Juli „Le barbier de Séville“ von Beaumarchais, in welchem Thénard als Figaro glänzte. Am 23. Juli trat Talma zum ersten Male in Dresden als Oedipe und später in Voltaire's Semiramis auf. Die Vorstellungen der Franzosen dauerten bis in die Mitte des August an und machten besonders im Lustspiel ungewöhnliches Aufsehen. Die französischen Schauspieler erhielten hierfür von Napoleon

ausser den Reisespesen noch Gratificationen im Gesammtbetrage von 111,500 Frcs.,[1] sowie 30,000 Frcs. von Seiten des sächsischen Königs.

J. Seconda setzte seine Vorstellungen im Hoftheater auch nach Aufbruch des Heeres und nach Ablauf des Waffenstillstandes (15. August) fort. Während der ersten Aufführung der Gluck'schen Iphigenia (22. Aug.)[2] verkündeten von den Wällen Kanonenschüsse den Sieg Napoleon's bei Löwenberg. Gleichzeitig überbrachte aber auch ein Dragoner die Nachricht von der Schlappe der Franzosen bei Giesshübel. Dresden wurde hierdurch zum Angriffsobjecte der Verbündeten. Die hier stattfindenden blutigen Schlachten unterbrachen zwar alle Vergnügungen, doch nahm Seconda die Vorstellungen schon am 12. Sept. wieder auf. Am 7. October reiste Friedrich August nach Leipzig. An Stelle des ihn begleitenden Vitzthum von Eckstädt wurde inzwischen der Freiherr von Racknitz mit der Direction der Theater und der musikalischen Kapelle betraut. Die Schlacht bei Leipzig überlieferte das Land den verbündeten Siegern. Mit der Verwaltung desselben bis zur Entscheidung seines endlichen Schicksals wurde zunächst Russland beauftragt. Nach der Capitulation der französischen Besatzung am 13. Novbr. zogen die verbündeten Truppen am 17. d. Mts. in Dresden ein. Am 19. verliessen die prinzlichen Herrschaften die Residenz, die nun der Sitz des russischen General-

[1] Sie vertheilten sich folgendermassen: Desprez 6000 Frcs., St. Prix 6000 Frcs., Talma 8000 Frcs., Mlle Georges 8000 Frcs., Fleury 10,000 Frcs., St. Fal 6000 Frcs., Michot 4000 Frcs., Baptiste cad. 6000 Frcs., Armand 6000 Frcs., Thénard 6000 Frcs., Vigny 4000 Frcs., Michelot 4000 Frcs., Barbier 3000 Frcs., Mlle Thénard 4000 Frcs., Mlle Emilie Contat 6000 Frcs., Mlle Mezeray 4000 Frcs., Mlle Mars 10,000 Frcs., Mlle Bourgoing 6000 Frcs. etc. etc.

[2] Die Besetzung war folgende: Iphigenia — Mad. Kramer, Orest — J. Miller, Pylades — Gerstäcker, Thoas — Pillwitz, Diana — Mad. Neuhof.



Gouverneurs, Fürsten von Repnin wurde, der am 9. Dec. hier eintraf.

Schon am 7. d. Mts. hatte Joseph Seconda seine Vorstellungen in Dresden geschlossen, nachdem er am 2. Decbr. eine Vorstellung zum Besten der sächsischen Landwehr gegeben hatte. Am 12. wurde das Theater von dessen Bruder mit dem Kotzebue'schen Schauspiel „Der Russe in Deutschland“ wieder eröffnet; am 14. Racknitz vom Fürsten Repnin in seiner Stellung als Director der Kapelle und der Theater bestätigt.

---

## Die Vorstellungen auf dem Theater des Lincke-schen Bades bis zur Auflösung der Joseph Seconda'schen Gesellschaft.

---

Es ist schon vielfach darauf hingewiesen worden, dass sich neben den theatralischen Vorstellungen, welche am kurfürstlichen Hofe in Dresden stattfanden oder zu diesem in einer directen Beziehung standen, noch andere Theaterunternehmungen nebenherliefen. Von ihnen sind in dem Zeitraum von 1763—1817 die wichtigsten diejenigen, welche auf dem Theater des Lincke'schen Bades stattfanden, sowohl deshalb, weil sie allmählich unter sich einen geschlosseneren Zusammenhang gewannen, als weil sie in einer gewissen Verbindung mit den Vorstellungen standen, welche von da ab das Königliche Hoftheater für längere Zeit hier geben sollte.

Nachdem der Theaterdirector François Merschy im Jahre 1774 die Erlaubniss erhalten hatte, mit seiner aus Kindern bestehenden Truppe Vorstellungen in dem vor dem ehemaligen schwarzen Thore an der Königsbrücker Strasse gelegenen Gasthofe zum Schönbrunnen, auch Kammerdiener genannt, zu geben, setzte er 1775 diese Vorstellungen mit einer aus erwachsenen Darstellern bestehenden Gesellschaft in einer auf seine Kosten auf dem Grundstücke des Lincke'schen, vormals Lehmann'schen Bades, einem beliebten Vergnügungsorte der Dresdner, erbauten Bude fort. Merschy, welcher 1767 bei der Seyler'schen Truppe in Hamburg engagirt gewesen und

hier von Lessing gesehen und in Bedientenrollen gelobt worden war, hatte jedoch bei diesen Unternehmungen kein Glück. Desto mehr reüssirte sein Nachfolger: Friedrich Simon Koberwein, welcher mit seinen Vorstellungen solches Aufsehen erregte, dass er sogar an den Hof nach Pillnitz entboten wurde. Dieser Erfolg scheint den damaligen Besitzer des Grundstücks, den Accisrath Lincke, bestimmt zu haben, mit landesherrlicher Genehmigung ein gut eingerichtetes Schauspielhaus zu erbauen. Es war dasselbe, welches noch Vielen von uns aus den Vorstellungen des Königlichen Hoftheaters bekannt worden ist. Die Vorstellungen darin wurden am 22. Mai 1776 von der Seyler'schen Gesellschaft, an welche Lincke es zunächst verpachtet hatte, mit einem vom Bibliothekar Dassdorf gedichteten und von Mad. Seyler gesprochenen Prologe eröffnet, dem eine von der damals berühmten Sängerin Hellmuth gesungene Arie und das Lustspiel: „Der Tadler nach der Mode“ von Stephanie d. J. folgten. Der Schluss dieser nur auf den Sommer berechneten Vorstellungen fand am 26. August d. J. statt.[1]

Von nun an wurde das Haus alljährlich in ähnlicher Weise an verschiedene Theaterunternehmer für die Sommermonate verpachtet; 1777 an Brunian, 1778 an Gräffe, welcher für Rechnung Bondini's spielte, 1780 an Franz Anton Gatto, welcher als Basso buffo gerühmt wird und 1779 bei der Bondini'schen Gesellschaft war. 1781 spielten hier nach einander die Principale Huber, Kopp und Malcolmi, 1782 die Directoren Medox und Pachet, welcher Letztere an der Spitze einer zur Theaterschule der Kaiserin von Russland gehörigen Gesellschaft von Kindern stand und mit diesen Vorstellungen in französischer Sprache gab. 1783 begegnen wir hier dem Director Bellomo, welcher ebenfalls mehrere Jahre zur Bondini'schen Gesellschaft gehört

[1] Prolog und Epilog stehen im Theaterjournal von 1777.

hatte; 1785 den Principalen Schläger, Toscani, Schmitt und Lazari; 1786 Laubert und Constantini, Beiden mit Kindergesellschaften; 1787 Joseph Seconda, dem Bruder von Franz, welcher sowohl Schauspiel wie Oper gab; 1786 der Principalin Maria Barbara Wäser,[1] welche wir schon kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Sie erfuhr damals durch die Aufführung von Weisse's Richard III. mancherlei Angriffe. So heisst es z. B. bei Hasche: „Ich wünschte, dass eine wohlthätige Hand die hässlichen Schandflecke des Stils verwischte. Man will uns Deutschen mit Gewalt den brausenden Shakespeare aufdrängen, die Hässlichkeit des Lasters so abscheulich malen, dass sie schauerlich wird und delicate Herzen ihren Blick schlechterdings abwenden müssen. Welcher Christ kann ein solches Gebet ausstehen: ‚Will mir kein Gott helfen, so werfe ich mich in Deine Arme, Teufel, Erstgeburt der Hölle!' oder den Segen der Mutter, den sie dem Brautpaare giebt. Grässlich und ungeheuer! Auch bloss nach dramatischen Kunstregeln bearbeitet zu lang und oft wiederholt." Man sieht, der gute Hasche wusste von Shakespeare selbst eben nichts. Aber auch Mahlmann, welcher ihn doch gekannt haben sollte, konnte von ihm noch 1804 als von „einem gigantischen Abenteurer" sprechen. — In der Wäser'schen Gesellschaft, welche sowohl Schauspiel, als Oper darstellte, finden wir die Namen: Pauly, Hilscher, Haffner, Koffka vertreten.

Vom Jahre 1790 an bildeten sich am Lincke'schen Theater stetigere Kunstzustände unter dem Director Joseph Seconda aus. Da sein Bruder Franz aufgehört hatte, in Dresden deutsche Opern zu spielen, so wurden besonders seine Opernvorstellungen, welche einer grossen Lücke im Kunstleben der Hauptstadt, wenn auch nur nothdürftig Abhülfe schafften, freudig begrüsst und darum

[1] Das Gothaische Taschenbuch für die Schaubühne von 1797 giebt ein Verzeichniss dieser verschiedenen Truppen.

auch anfangs hauptsächlich von ihm gepflegt. Zugleich bot er den Bewohnern der Residenz Gelegenheit, auch während der Sommermonate ein leidliches Schauspiel und Lustspiel zu sehen, wobei Vieles dargeboten wurde, was die Hofbühne eben nicht zur Darstellung brachte. Freilich gehörte das Meiste den bedenklicheren Richtungen des Zeitgeschmacks an, wie sich überhaupt sein Repertoire keineswegs immer auf gleicher Höhe zeigt, sondern in einzelnen Jahren ziemlich herabsinkt. Immerhin aber hat Joseph Seconda das Verdienst, während eines grossen Zeitraums (von 1790—1817) in Dresden fast ausschliesslich die Kenntniss der deutschen und französischen Oper vermittelt zu haben. Er spielte hier, mit Ausnahme nur eines einzigen Jahres, regelmässig von Ostern bis zum November, vom November bis Fastnacht in Leipzig, und ausserdem abwechselnd in Bautzen, Zittau, Freiberg, Chemnitz und Naumburg.[1]

[1] Im Jahre 1792 hatte die Joseph Seconda'sche Gesellschaft folgende Zusammensetzung:

Directeur: Joseph Seconda. Musikdirector: Pitterlin. Souffleur: Lorsch. Garderobier: Niclas.

Actricen: Mad. Freuen, tragische und komische Mütter. Mad. Grosmann, erste Liebhaberinnen im Schauspiele. Mad. Langenthal, erste Liebhaberinnen im Singspiele, junge Weiber, Soubretten im Schauspiele, tanzt. Mad. Lehmann, zweite Liebhaberinnen im Schauspiele, naive Mädchen, dritte Rollen im Singspiele, tanzt. Mad. Buchard, junge Weiber im Schauspiele, Mütter im Singspiele. Mad. Müller, Hülfsrollen. Dem. Buchard und Freuen, Kinderrollen.

Acteurs: Langenthal, junge Männer, einige Helden, zweite Liebhaber im Singspiele. Pfeiffer, erste Liebhaber im Singspiele, junge Männer und Bösewichter im Schauspiele. Buchard, Liebhaber und Chevaliers. Falke, junge Liebhaber. Cordemann, junge Helden, Liebhaber, singt. Müller, Buffons im Singspiele, Karikaturrollen im Schauspiele. Freuen, edle und launige Väter, zweiter Buffon im Singspiele. Wachsmuth, Bedienten- und Karikaturrollen, singt Bass. Grosmann, niedrig-komische Rollen, dumme Jungen, Pedanten, komische Bedienten. Opitz, Bedienten, singt Bass.

Den Stamm des Orchesters bildeten die kurfürstlichen Jagdpfeifer, ein zu jener Zeit in Dresden beliebtes Corps.

Joseph Seconda besass unzweifelhaft einzelne Eigenschaften eines guten Directors. Vor Allem zeichnete er sich durch musterhafte Ordnung aus. Dafür ist folgende Bemerkung charakteristisch, die ich seinen Theaterzetteln vom Jahre 1791 entnehme: „Da bei manchen Gesellschaften das Creditiren an Schauspieler oft Anlass zu Verdrüsslichkeiten giebt, so wird jedermann höflich gebeten, sich bestens dabey vorzusehen, wenn der Fall hier eintreten sollte, weil die Direction schlechterdings bei der Abreise von hier für kein Mitglied zahlt, noch Bürgschaft leistet.“ Seconda trat wohl auch selbst als Schauspieler, doch nur im Nothfall und in unbedeutenden Rollen auf. Seine Frau, eine geb. Cordemann, galt für ein brauchbares Mitglied. Sie starb jedoch schon 1795 im Alter von nur erst 23 Jahren.

Friedr. Aug. Pitterlin, aus Bautzen gebürtig, sollte Theologie studiren, wendete sich aber bald der Musik zu. 1789 trat er mit einer Oper: „Die Zigeuner“ hervor und bei Seconda als Musikdirector ein, von dem er 1795 in gleicher Eigenschaft zu Döbbelin nach Berlin ging. An seine Stelle trat Gottlieb Benedict Bierey, geb. 1772 zu Dresden. Er hatte unter Weinlig studirt und war 1790 zum Theater gegangen, wo er sich als fruchtbarer Componist bethätigte, doch ohne jede tiefere Bedeutung blieb. 1806 verliess er die Seconda'sche Gesellschaft. 1810 trat der später als Kirchencomponist berühmte J. Chr. Fr. Schneider als Musikdirector ein, der jedoch 1813 als Organist der Thomaskirche nach Leipzig berufen wurde. An seine Stelle kam der durch seine Dichtungen ausgezeichnete Ernst Theod. Amad. Hoffmann, welcher bis 1815 bei der Gesellschaft verblieb.

Im Jahre 1792 finden wir unter den Darstellern eine Mad. Wagner, eine Mamsell Petrivi, die Schauspieler Geiling und Friedrich Müller mit aufgeführt, 1794 das Ehepaar Assmann, Reyberg und Reinecke jun. (als Hamlet). 1795 trat der auch als Operncomponist und Schriftsteller bekannte Joh. Christ. Kaffka hinzu.[1]

Zu der am 26. Mai 1796 stattfindenden ersten Vorstellung von Mozart's Titus enthielt der Extrazettel folgende Bemerkung: „Wie sehr allhier allgemein Mozart's Meisterwerke geschätzt und geliebt werden, ist hinlänglich bekannt. Der Wunsch von einem werthgeschätzten Publico, diese Oper auf den deutschen Bühnen aufgeführt zu sehen, war der Sporn, dieses italienische Werk zu übersetzen und für unsere Bühne einrichten zu lassen, um ein verehrungswürdiges Publicum zu überzeugen, wie viel mir daran liegt, seine Wünsche zu befriedigen. Auch habe ich keine Kosten gescheut, sowohl in Ansehung der hierzu erforderlichen neuen Decorationen, wie auch der prachtvollen neuen römischen Garderobe, um versichern zu können, dass Alles ein schönes Ganze ausmachen wird.“

1796 finden wir Mad. de Roche,[2] 1797 Dem. Cölestini und Herrn Schwarz, sowie das Ehepaar Krebs mit ihren Kindern zur Gesellschaft getreten. Krebs spielte unter Anderem den Don Juan und Belmont. 1798 begegnen

[1] Ich gebe von diesem Jahre folgende Besetzungen:

Figaro's Hochzeit (30. April 1795): Almaviva — Fr. Müller. Gräfin — Mad. Seconda. Susanne — Mad. Wagner. Figaro — Kaffka. Cherubin — Mlle Brand. Bartolo — Tuch. Marzelline — Mad. Assmann. Basilio — Siegberg.

Don Juan (z. 1. M. 16. Sept. 1795): Kommandant — Siegberg. Donna Anna — Mad. Wagner. Don Gonsalvo — Assmann. Donna Laura — Mad. Assmann. Don Juan — Kaffka. Franz, Don Juan's Bedienter — Müller. Peter — Tuch. Klärchen — Mlle Brand.

[2] Das Gothaische Taschenbuch für die Schaubühne auf die Jahre 1797 und 1799 giebt ein Mitglieder-Verzeichniss dieses Theaters.

wir den Namen des Hoffmann'schen Ehepaars und eines Herrn Kermair; 1800 denen von Neffzer, Schmelka, Häcker und der Damen Spengler und Herrmann.

Die Allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1800 enthält folgendes Referat über die Joseph Seconda'sche Gesellschaft: „Dieselbe besteht aus einer zahlreichen oder vielmehr überreichlichen Schaar Herren und Damen, von denen jedoch nur folgende (in Bezug auf die Oper) angeführt zu werden verdienen: Mad. Herrmann, deren Gesang und Spiel sich verbessert hat und die sich meistens viel Mühe giebt. Mad. Wagner, deren Gesang und Spiel sich sehr verschlimmert hat und die sich meistens nicht viel Mühe giebt, dafür aber desto mehr Prätensionen macht. Mad. Spengler, die eine recht gute Stimme mehr hatte, als hat, und nicht fest genug ist. Dem. Günther, welche kleine, aber nicht eben feine Soubretten leidlich spielt, aber gar keine Stimme für den Gesang hat. Herr Neffzer, der eine nicht zu verachtende Tenorstimme und in derselben nicht gemeine Fertigkeit besitzt, verbindet damit leider eine vollkommene Geschmacklosigkeit. Herr Krebs, zweiter Tenorist, hat weniger Stimme und Fertigkeit, aber schätzbare musikalische Kenntnisse. Herr Geiling hat eine starke, besonders im Ensemble schätzbare, aber etwas unbeholfene Bassstimme, spielt niedrig komische und Karikaturrollen gut, fühlt das aber bei Weitem zu stark und erlaubt sich daher zuweilen Unartigkeiten. Herr Heinrich Müller hat eine ganz unbedeutende Bassstimme, ist aber als Schauspieler seines munteren, von Talent, gesellschaftlicher Bildung und Fleiss zeugenden Spiels wegen schätzbar."

Im Jahre 1802 wurde das Lanius'sche Ehepaar und der nachmals berühmte Bassist Christian Wilh. Häser engagirt. Letzterer verliess jedoch schon 1804 die Gesellschaft, bei welcher zu dieser Zeit Mad. Toscani als Röschen in der schönen Müllerin debütirte und sich zugleich als Claviervirtuosin zeigte. In demselben Jahre

finden wir auf den Theaterzetteln auch noch Dem. Matigzeck und die Namen Schultz, Heldenmuth, Uhick, Neubauer, Brand. 1807 trat Mad. Paczkowska als Gräfin Orsina auf und 1810 eröffnete der spätere Königl. Hofopernsänger und Chordirector Chr. Wilh. Fischer, geb. 1789 zu Freiberg, hier seine theatralische Laufbahn. Er war im Besitz einer schönen, doch nicht ausreichenden Bassstimme, weshalb er sich bald dem komischen Fach zuwendete. Veranlassung gab der Erfolg, den er in der nur zur Aushülfe übernommenen Rolle des Caspar Larifari im Donauweibchen erzielte. — 1811 finden wir wieder grosse Veränderungen im Personal, wie die neu erscheinenden Namen: Rollberg, Corradini, Kramer, La Roche, Siebert etc. beweisen. 1812 trat das Keller'sche Ehepaar und Mlle Herz hinzu; 1814 das Gerstäcker'sche Ehepaar, 1815 Herr Hoppe. Gerstäcker gehörte zu den bedeutendsten Gesangstalenten der Zeit; wir werden ihm aber später noch zu begegnen haben.

Ein Blick auf das Repertoire lässt uns auch manche Wandlung in den leitenden Grundsätzen erkennen. Bis zum Jahre 1797 wurde besonders die Oper gepflegt. Das Jahr 1790 war ausgezeichnet durch die erste Aufführung von Lilla oder die seltene Treue (Una cosa rara) von Martin, 1791 durch Mozart's Entführung[1] und Dittersdorf's Doctor und Apotheker, 1792 durch des Letzteren Rothes Käppchen, 1793 (am 7. August) durch Mozart's Zauberflöte, welche — ein damals ganz ausserordentlicher Fall — 5 Mal hintereinander und während des ganzen Jahres 14 Mal aufgeführt werden konnte. Freilich erzielte im nächsten Jahre die nun schon seit lange vergessene „Zauberzither" von Wenzel Müller einen fast noch grösseren Erfolg. 1795 hatten Mozarts Figaro's

[1] Besetzung: Selim — Burchard. Constanze — Mad. Burchard. Blonde — Dem. Langenthal. Belmont — Pfeifer. Pedrillo — Langenthal. Osmin — Müller.

Hochzeit[1] und Don Juan[2] ihre Erfolge mit dem Spiegel von Arcadien von Schikaneder und Sussmeyer getheilt. 1796 brachte Mozart's Titus, Salieri's Axur, den Deserteur von Gretry und überhaupt 12 neue Opern, sowie drei italienische Intermezzi, in denen Bianchi, der erste komische Opernsänger des Königs von Preussen, auftrat. Im nächsten Jahre hatte Seconda „die italienische pantomimische Gesellschaft des Giuseppe Casorti" engagirt. Auch gastirte Teresa Bianchi in dem Melodrama Pygmalion des Grafen Cimadoro. 1798 ist durch das Auftreten von Herrn und Madame Lombardi, geb. Bianchi bemerkenswerth, sowie durch eine am 22. April zu Ehren Mozart's abgehaltene Gedächtnissfeier. Vom Jahre 1799 an treten die Possen in den Vordergrund. (Der Zauberhain, von Bierey; der travestirte Hamlet, von Gieseke und Tuczek; Don Quixote, von Dunkel. Der erste Theil des Donauweibchens von Hensler und Kauer, welcher in kurzer Zeit 10 Aufführungen erlebte. Der zweite Theil erschien im folgenden Jahr, ein dritter 1804.) Auch eine Schauspieler- und Tänzergesellschaft unter L. Nuth wurde zu Hilfe gerufen. Im Jahre 1801 wurde die ernste Oper, welche fast ganz zurückgetreten war, wieder aufgenommen. Lodoiska von Cherubini erscheint neben den Schwestern von Prag, dem Tyroler Wastel und Rinaldo Rinaldini von Zschokke. Mit diesem wurden die Schauerdramen eingeleitet, welche für einige Zeit eine hervortretende Rolle spielten; so im folgenden Jahre: Carolo Carolini von Meisl als Gegenstück zu Rinaldo Rinaldini;

[1] Besetzung: Graf — Müller. Gräfin — Mad. Seconda. Susanne — Mad. Wagner. Figaro — Kaffka. Cherubin — Dem. Brand. Bartolo — Tuch. Marzelline — Mad. Assmann. Basilio — Siegberg.

[2] Besetzung: Don Juan — Kaffka. Kommandant — Siegberg. Donna Anna — Mad. Wagner. Don Gonsalvo — Assmann. Donna Laura — Mad. Assmann. Franz — Müller. Peter — Tuch. Clärchen — Dem. Brand.

der Kopf ohne Mann, nach einer Geistergeschichte von Perinet und Wölfl; die Teufelsmühle am Wiener Berge, von Hensler und Wenzel Müller. Daneben der Blaubart von Gretry und der Wasserträger von Cherubini.[1] Das Jahr 1803 weist neben Opern von Alayrac, Méhul, Cherubini, Gaveaux, Solié und Winter — die Hussiten vor Naumburg und Herodes vor Bethlehem „als Pendant zu den vielbeweinten Hussiten vor Naumburg", und Stücke wie die 12 schlafenden Jungfrauen auf. Diesen Charakter bewahrt das Repertoire bis zum Jahre 1807. In der Oper treten Cherubini, Gretry, Boieldieu und Weigl hervor. Fanchon, das Leiermädchen von Kotzebue und Himmel, Aline von Favier und Berton haben grosse Erfolge. Das Schauerdrama erreicht seinen Höhepunkt. Das rächende Gespenst, die Maske oder der Todtenkopf, die eiserne Larve — sämmtlich von Zschokke; Hans Dollinger oder das heimliche Blutgericht von Schikaneder, Raubgraf Bösenburg von Hagemann erscheinen als Günstlinge der Darsteller und des Publicums. Im Jahre 1807 spielten vom 15. Mai bis August ausnahmsweise die Königlichen Hofschauspieler für alleinige Rechnung Franz Seconda's auf dem Theater des Lincke'schen Bades. Auch sie schlossen sich dem hier herrschenden Geschmacke an. Unter den Stücken, welche sie auf der Königl. Bühne nicht gaben, nimmt „Wallenstein's Lager" (21. Juni) den obersten Platz ein. 1808 bis 10 hatte Seconda die Ballettänzergesellschaft unter Nuth aufs Neue gewonnen. Die Oper trat wieder mehr in den Hintergrund.

Erst 1811 erscheint sie unter Schneider's Einfluss wieder aufs Neue begünstigt. Die Schweizerfamilie von Weigl, Aschenbrödel von Isouard, Jacob und seine Söhne von Méhul — diese mit grossem Erfolge — erschienen als Novi-

[1] Besetzung der ersten Aufführung am 23. April: Armand — Neffzer. Constanze — Mad. Spengler. Micheli — Wagner. Daniel — Häcker. Anton — Krebs. Marzelline — Mad. Herrmann. Rosette — Mad. Lanius.

täten. 1813 brachte die Joseph Seconda'sche Gesellschaft Gluck's Iphigenia in Tauris[1] zur Aufführung, und zwar in dem Königl. Theater, welches ihr ausnahmsweise in Rücksicht auf die damals während der Anwesenheit Napoleon's in Dresden weilenden Truppen und Fremden eingeräumt worden war. Das Jahr 1814 ist durch die Darstellung von Boieldieu's Johann von Paris, in welchem das Gerstäcker'sche Ehepaar auftrat, und durch Carl Maria v. Weber's Abu Hassan, 1815 durch Beethoven's Fidelio,[2] sowie durch die Festvorstellung zur Feier der Rückkehr des Königs ausgezeichnet. Die dabei vorgetragenen Festgesänge waren von Ebers. Das Jahr 1816, das letzte, in welchem die Seconda'sche Gesellschaft, die sich im folgenden Jahre auflöste, in Dresden spielte, brachte unter Anderem auch C. M. v. Weber's Silvana. Aufsehen machte in diesem Jahre der berüchtigt gewordene „Hund des Aubri". Schon der Theaterzettel verdient Erwähnung durch die Bemerkung: „Ein verehrungswürdiges Publicum wird höflichst ersucht, sich beim Erscheinen des Hundes gefälligst ruhig zu verhalten, um eine mögliche Störung seines eigenen Vergnügens zu verhüten."

Am 21. October dieses Jahres wurden die Vorstellungen der J. Seconda'schen Gesellschaft mit Weber's Silvana für immer geschlossen.

[1] Iphigenia — Mad. Kramer. Orest — J. Miller. Pylades — Gerstäcker. Thoas — Pillwitz. Diana — Mad. Neumann. — Klytämnestra — Mad. Corrodini.

[2] Erste Aufführung am 12. April. Besetzung: Fernando — Corrodini. Pizzaro — Pillwitz. Florestan — Hoppe. Leonore — Mad. Kramer. Rocco — Fischer. Marzelline — Mlle Herz.

## Die Umwandlung der subventionirten Theatergesellschaft am Dresdner Hofe in ein zu einem Ganzen verbundenes Hoftheater.

**Gründung eines Staats-Theaters in Dresden unter Direction des Hofrath Theodor Winkler. — Uebernahme desselben von Seiten des Hofs unter der Generaldirection des Grafen Carl Wilhelm Vitzthum von Eckstädt. — Musikalisches Leben am Hofe. — Repertoire von 1814—16. — Veränderungen im Personal.**

Die finanzielle Erschöpfung des Landes machte es dem russischen Gouvernement zur Pflicht, wo es nur immer möglich, Ersparungen eintreten zu lassen. Natürlich wurden hierbei Theater und Kapelle mit in Betracht gezogen, so dass selbst deren völlige Auflösung discutirt wurde. Racknitz und Morlacchi traten aber als beredte Vertheidiger für sie ein, und da Fürst Repnin ein Mann von Bildung und Kunstliebe war, so gelang es ihren Anstrengungen, den Bestand dieser Institute zu retten und die Mitglieder derselben vor drohenden Verlusten zu schützen. Die hierüber gepflogenen Unterhandlungen nahmen sogar eine Wendung, die für die weitere Entwicklung beider von höchster Bedeutung wurde. In Folge davon erhielt nämlich Racknitz den Auftrag, ein Gutachten darüber abzugeben, ob es nicht vortheilhafter sei, wenn der Staat die Verwaltung dieser Institute übernehme und ein Intendant dafür angestellt werde. Es wurde zu diesem Zwecke eine Commission niedergesetzt, welche zunächst aus dem Generalmajor von Vieth (dem Director der Polizei) und

dem Oberappellationsrathe Körner unter Vorsitz des Directeur des plaisirs von Racknitz bestand, zu welcher jedoch sehr bald der Kammerherr Carl Borromäus von Miltitz und der Geh. Archiv-Secretär Theodor Winkler (Theodor Hell), der auch die Protokolle führte, sowie der Kapellmeister Francesco Morlacchi zugezogen wurden.

Carl Borromäus Alex. Steph. von Miltitz, 1781 zu Dresden geboren, war 1798 in sächsische Kriegsdienste getreten, hatte 1811 seinen Abschied genommen, hierauf in österreichischen Diensten den Freiheitskrieg mitgemacht, im Uebrigen aber in der Stille des ihm gehörigen Schlosses Scharfenberg bei Meissen Musse zum Studium der Literatur und Musik gesucht und gefunden. Er war selbst Dichter und Componist und hatte als letzterer von Weinlig und Rochlitz Anregung und Anleitung erhalten.

Christ. Gottfr. Körner, geb. 1756 zu Leipzig, nahm bereits längere Zeit durch die Vielseitigkeit seiner Bildung, durch seine Liebe zu Kunst und Wissenschaft in Dresden eine hervorragende gesellschaftliche Stellung ein. „Sein Enthusiasmus, seine stets rege Empfänglichkeit — sagt von ihm A. Stern (in einem Aufsatz des Dresdner Journals: Ludwig Tieck in Dresden) — belebten, weckten, vereinigten viele Jahre alle besseren Elemente; um ihn hatten sich bis 1815 alle die geschaart, denen es Ernst war mit den höchsten Culturaufgaben.“ Sein Urtheil ward eben so sehr geschätzt, wie gefürchtet. Sowohl Racknitz, als Vitzthum waren durch seine Beziehungen zu Schiller amtlich in näheren Verkehr mit ihm getreten. Als Mitbegründer der Dreissig'schen Singakademie übte er auch auf die musikalischen Verhältnisse einen nicht zu unterschätzenden Einfluss aus. Dazu hatte ihn der Heldentod seines als Sänger der nationalen Freiheit gefeierten Sohnes zu einer ebenso populären, als den eben herrschenden Verhältnissen entsprechenden Persönlichkeit gemacht, was ihm freilich andererseits, nach der erwarteten Rückkehr des Königs, seine Stellung als eine sehr peinliche

erscheinen lassen mochte. Da ihm nun überdies der Tod seiner Kinder (im März 1815 verlor er auch noch seine einzige Tochter) hier überall die schmerzlichsten Erinnerungen erwecken musste, so folgte er in demselben Jahre einem an ihn ergangenen Rufe nach Berlin, wo er 1831 starb.

Einen ungleich eingreifenderen, andauernderen, wenn auch nicht immer wohlthätigen Einfluss sollte Theodor Winkler (geb. 1775 in Waldenburg) auf die Dresdner Theaterverhältnisse ausüben. Er war mit seinem Vater, einem vielseitig gebildeten Geistlichen, welcher sein Amt aufgegeben hatte, sehr früh nach Dresden gekommen, studirte später in Wittenberg Rechtswissenschaft und Geschichte, beschäftigte sich aber schon damals mit allerlei dichterischen Versuchen. Auch neben seiner Amtsthätigkeit in Dresden, wo er 1796 zunächst beim Stadtgerichte Anstellung fand, gab er diesen Neigungen nach. Schon im Jahre 1805 finden wir ihn auf dem Repertoire des Dresdner Theaters unter dem Pseudomyn Theodor Hell, und von dieser Zeit an suchte und gewann der vielgeschäftige und gewandte Mann einen immer wachsenden Einfluss auf dessen Verhältnisse.[1] Ohne tiefere wissenschaftliche Bildung, hatte er sich einen Schatz nutzbarer Kenntnisse erworben. Er war der französischen, englischen, italienischen, spanischen, ja portugisischen Sprache mächtig, was ihn befähigte, die Bühne mit einer Menge Uebersetzungen von nicht selten nur zweifelhaftem Werthe zu

[1] Von seiner Vielgeschäftigkeit giebt eine satyrische Schrift aus dem Jahre 1830: „Dresden, wie es ist", von Ernst Scherzlieb, folgendes Bild: „Ihr würdet staunen, kenntet ihr alle die Functionen, denen dieser Mann vorsteht. Er ist lyrischer Dichter, Dramatiker, reich an Erzeugnissen wie Wenige, Bühnendirector, Referent in Theatersachen, Regisseur (der ital. Oper), Cassirer, Redacteur einer gelesenen Zeitschrift, Herausgeber vieler Werke, Uebersetzer, Kritiker, Vorredner, Mäcen und Rathgeber einer grossen Menge kleiner Geister, Fleisch-Accisen-Rendant, Secretär und Ordner mehrer literarischer Gesellschaften, der leitende Geist einer grossen Verlagsbuchhandlung und das Factotum verschiedener Zirkel und Vereine.

versorgen. Den Mangel an wahrer Begeisterung und an tieferer Einsicht in das Wesen der Kunst wusste er durch praktische Betriebsamkeit und Geschäftsgewandtheit zu ersetzen. Doch sind ihm auch mancherlei Verdienste zuzuerkennen, wie er z. B. durch seine Abendzeitung, bei aller Schwächlichkeit der darin vorherrschenden Richtung, dem literarisch-poetischen Leben Dresdens einen Mittelpunkt schaffte und eine erweiterte Ausbreitung gab. Daher denn auch er es vorzugsweise war, um den sich die damals in Dresden lebenden Schriftsteller gruppirten.

Die zur Begutachtung der Theaterreformfrage niedergesetzte Commission begann ihre Sitzungen am 8. Mai 1814 und wurde nach Beendigung ihrer Geschäfte erst im folgenden Jahre, unter dem inzwischen eingetretenen preussischen Gouvernement, wieder aufgelöst. In Folge der von ihr ausgehenden Vorschläge wurde die italienische Oper und das deutsche Schauspiel zu einer gemeinsamen Staatsanstalt umgestaltet und der Beschluss hiervon in einer vom 26. Sept. 1814 datirten Bekanntmachung zu allgemeiner Kenntniss gebracht.[1]

[1] Dieselbe lautet: „Ein hohes General-Gouvernement von Sachsen hat es für zweckmässig erachtet, sowohl bei der italienischen Oper, als dem deutschen Schauspiel allhier, die bisherigen Unternehmungen von Privatpersonen aufzuheben und beide Theater unter Staatsadministration zu nehmen, damit auf das Wirksamste die Verbesserung derselben befördert und dem Publicum auf jede Art der Genuss wahrer Kunst verschafft und erleichtert werde. Man erwartet daher auch von demselben theilnehmende Unterstützung und Anerkennung. Es werden jetzt die Preise bei der am 4. Oct. d. J. anfangenden italienischer Oper sowohl, als dem am 20. Oct. beginnenden deutschen Schauspiele bekannt gemacht. Es soll zweimal in der Woche italienische Oper gegeben werden, nämlich: Dienstags und Freitags, und viermal deutsche Vorstellung sein, nämlich: Sonntags, Montags, Mittwochs und Donnerstags. (Folgen die Preise.) Vom Monat October an erscheint eine Wochenschrift unter dem Titel: Theatralische Mittheilungen, wöchentlich zu einem halben Bogen in Quart, worüber das Nähere noch wird bekannt gemacht werden, und die jedesmal das Repertoire der nächsten Woche enthält. Wer sich

Die Oberaufsicht über die beiden also vereinigten Kunstanstalten, welche auf dem Theaterzettel den Namen „Königl. Schauspiele" führten, blieb noch immer der Commission übertragen. Winkler wurde zum Intendanten mit dem Titel und Rang eines russischen Hofraths ernannt; der frühere Unternehmer des deutschen Theaters, Franz Seconda, der nur wie durch ein Wunder dem Erschiessen entgangen war, da ihn die Russen als vermeintlichen Spion ergriffen, glücklicherweise aber nach Dresden geschleppt hatten, erhielt eine Anstellung als Oeconomierath. Weber und Genast schildern ihn im Jahre 1817 als ein Bild aus verklungener Zeit, mit Zopf und gepuderter Perrücke, Schnallenschuhen, Kniehosen. „Bekannt und intim mit Kammerfrauen und Kammerdienern, servil und grob, je nachdem das Gnadenlicht Diejenigen umschimmerte, mit denen er verkehrte, zum Typus eines sächs. Subalternbeamten damaliger Zeit geworden, galt er für einen einflussreichen, wohlgelittenen Mann."

Von dieser Zeit fiel, wie wir aus einer Bemerkung der Theaterzettel ersehen,[1] die Gewohnheit hinweg, das Stück des folgenden Abends durch einen der Schauspieler ankündigen zu lassen.

auf das Winterhalbjahr im Theater abbonirt hat, erhält jene Wochenschrift auf diese Zeit für 16 Gr. Pränumeration bei dem Theater-Cassirer oder in der Arnold'schen Buchhandlung allhier.

Dresden, am 26. September 1814.

Die Intendanz beider Königl. Sächs. Theater zu Dresden."

[1] Diese Bemerkung lautet: „Da jede Darstellung auf der Bühne als eine in sich geschlossene Kunstleistung angesehen werden muss, so kann es für diese Ansicht nur störend sein, wenn, wie bisher, eine dazu gehörige Person gleichsam wieder aus derselben heraustritt und die Ankündigung der Vorstellung des nächsten Schauspiels besorgt. Um diese Störung zu vermeiden, ist die Einrichtung getroffen, dass die nächste Vorstellung auf der Schauspielanzeige (Komödienzettel) jedesmal mit benannt, auch beim Ausgange des Theaters der Name des künftigen Stücks auf eine dazu bestimmte Tafel geschrieben werden wird. Die mündlichen Ankündigungen von der Bühne fallen daher künftig weg." Auch noch folgende Be-

König Friedrich August, welcher Alles von sich fernhielt, was mit der Erinnerung an die über sein Land verhängte Fremdherrschaft in Beziehung stand, würde die neuen Theatereinrichtungen wohl am liebsten wieder aufgehoben haben. Der Gedanke wurde wenigstens erwogen. Sein Billigkeitsgefühl und seine Gerechtigkeitsliebe hielten ihn aber davon zurück. Er liess sie daher in der Hauptsache bestehen und beschränkte sich einzig darauf, nach Racknitzens Rücktritte die Generaldirection des nunmehrigen Hoftheaters und der musikalischen Kapelle durch Rescript vom 2. Aug. 1815 auf den Kammerherrn und Geh. Finanzrath Carl Wilhelm Grafen Vitzthum von Eckstädt zu übertragen und den Hofrath Winkler zum Secretär zu ernennen.[1]

Indessen sollten diese Verhältnisse bald eine weitere Umgestaltung erfahren. Bisher hatten die Königlichen Hofschauspieler immer noch, auf Grund des Franz Se-

kanntmachung gehört dieser Zeit an: „Der General-Polizeidirector von Sachsen sieht sich veranlasst, das hiesige Publicum bei dem Besuche des Theaters hierdurch auf folgende, zur Aufrechthaltung der Ordnung und des Anstands nöthigen Dinge, welche in anderen grossen Städten bei einem gebildeten Publicum üblich sind, aufmerksam zu machen: 1) darf keine Mannsperson künftig im Theater mit bedecktem Haupte erscheinen und der Vorstellung beiwohnen; 2) hat sich Jeder alles störenden Geräusches, besonders aber des unbefugten Gebietens des Stillschweigens, und 3) des geräuschvollen Herumlaufens auf den Gängen während der Darstellung zu enthalten.

[1] Eine am 27. Sept. 1815 erlassene Bekanntmachung setzte das Publicum von diesen Entschlüssen in Kenntniss. Sie lautet: „Nachdem Se. Königl. Majestät allergnädigst beschlossen haben, die zeither für Rechnung des Staats bestandene Verwaltung der italienischen Oper sowohl, als des deutschen Schauspiels fortstellen, auch vom 4. Oct. d. J. an wöchentlich zweimal, nämlich Mittwochs und Sonnabends, italienische Oper, und vom 19. Oct. an wöchentlich dreimal, nämlich Montags, Dienstags und Donnerstags, deutsches Schauspiel aufführen zu lassen, so wird solches dem Publicum bekannt gemacht.“ — Die Aufführungen an Sonn- und Freitagen wurden hierdurch wieder aufgehoben, die ersteren aber schon am 22. Oct. d. J. neuerdings eingeführt.

conda'schen Privilegs, während der Messen in Leipzig gespielt. Dieses Privileg war jetzt im Ablaufen und die Stadt Leipzig, seit lange tonangebend auf dem Gebiete des Theaters und auch im übrigen Deutschland als einer der wesentlichen Ausgangs- und Mittelpunkte der Entwicklung dieses letzteren anerkannt, so dass man die Seconda'sche Gesellschaft, trotz ihres Verhältnisses zum Dresdner Hofe und trotz des Prädicats von Königl. Sächs. privilegirten deutschen Hofschauspielern, ausserhalb Dresden fast nur mit dem Namen der Leipziger Schauspieler bezeichnete und Dyk in einem Aufsatze der Neuen deutschen Bibliothek schreiben konnte: „Es existirt keine Dresdner deutsche Hofschauspielergesellschaft, welche nach Leipzig auf die Messe zieht, sondern die Leipziger privilegirte deutsche Schauspielergesellschaft geht im Winter nach Dresden" — die Stadt Leipzig also mochte sich schwer in Verhältnisse fügen, die sie um jenes Vorrecht gebracht haben würden. Der hier schon öfter erwogene Gedanke, ein eigenes, unabhängiges, feststehendes Theater zu begründen, fand neue Nahrung. In einem von 150 der angesehensten Bürger der Stadt unterzeichneten Bittschreiben wurde der Magistrat um die Erfüllung dieses Wunsches und um Vortrag desselben bei Sr. Majestät dem Könige angegangen. Dieser Wunsch fand dort wie hier eine beifällige Aufnahme, und schon am 25. April 1816 erging ein Rescript aus der königl. Landesregierung, in welchem der Stadt Leipzig die erwünschte Erlaubniss zur Errichtung eines eigenen stehenden Theaters auf zehn Jahre gegen ein jährliches Concessionsgeld von 500 Thlr. ertheilt wurde.

Ich wage nicht zu bestimmen, ob dieses Gesuch so bereitwillige Aufnahme fand, weil man sich schon für die Umänderung des Staatstheaters in ein königliches entschieden hatte, oder ob man erst durch das Leipziger Gesuch hierzu angeregt worden war; gewiss aber ist, dass vom 1. Januar 1817 an die Verwaltung des könig-

lichen Hoftheaters nicht mehr für Rechnung des Staats, sondern für königliche Rechnung fortgeführt wurde. Dagegen glaube ich kaum zu irren, wenn ich vermuthe, dass diese Entschliessung des Königs eine Stütze und Förderung in den musikalischen und theatralischen Neigungen der übrigen Glieder der königl. Familie, besonders der jüngeren, fand. Gleich ihrem königlichen Bruder gaben sich auch die Prinzen Anton und Max in ihren Mussestunden mit Eifer und Talent dem Studium und der Ausübung der Musik hin. So besitzt die königl. Musikaliensammlung (wie Fürstenau: „Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalia" mittheilt) mehr als 50 Bände Compositionen vom Prinzen Anton, und auch vom Prinzen Max finden sich dort verschiedene musikalische Werke vor (Cantaten und Opern), die wohl mehrentheils im engen Familienkreise aufgeführt wurden. König Johann erinnerte sich z. B. noch mit Vergnügen der Darstellung einer solchen Oper: „La famiglia felice, opera buffa in due atti", welche sein Vater 1812 von seiner Familie aufführen liess. Dieser lieferte auch meist zu den Compositionen seines Bruders Anton die (italienischen) Texte. Beide waren, wie ihre jüngste Schwester Maria Anna, im Clavierspiel und auch im Gesange geschickt. Musikalische Unterhaltungen und Aufführungen schmückten fast alle ihre Feste und machten ihr Familienleben zu einem überaus genussreichen. Die Kinder des Prinzen Max, die Prinzen Friedrich August, Clemens, Johann und die Prinzessin Amalia, wurden, heranblühend, mehr und mehr an denselben betheiligt. Sie erhielten Gesangsunterricht von Rastrelli und Micksch, und Joseph Schuster unterrichtete die Prinzessin Amalia, Kammermusikus Schmiedel die Prinzen im Clavierspiel. Auch pflegte Prinz Max seinen Kindern öfter Gelegenheit zu verschaffen, sich in dramatischen Spielen zu üben. Schon seit 1808 wurden von ihnen Opern, Ballete und französische Lustspiele zur Aufführung gebracht. So gemessen,

förmlich und ceremoniell sich Alles in der unmittelbaren Nähe des Königs, besonders in den Beziehungen nach aussen, bewegte, so heiter, ungezwungen, anspruchslos und geistig angeregt war das Familienleben der Prinzen.[1]

Einen Einblick in dieses Leben gewährt unter Anderem ein Brief Weber's an seine Braut, in welchem er über die Aufführung einer Cantate berichtet, die er zum Namenstage der mit dem Erbgrossherzoge von Toscana verlobten Tochter des Prinzen Max componirt hatte. „Den 26. Juli 1817 stand ich um 4 Uhr früh auf, zog mich an; die Herren Micksch, Schmiedel, Wilhelmi und Bergmann frühstückten bei mir, und nun ging's nach Pillnitz. Wie die Prinzen beim Frühstück sassen, trug Schmiedel die Texte an den Tisch, die Thüren gingen auf und unsere Musik begann. — Du kannst nicht glauben, welche Freude, Rührung und Ueberraschung dies hervorbrachte und mit welcher unbeschreiblichen

[1] Folgender von Fürstenau mitgetheilte Theaterzettel spricht für den harmlos-humoristischen Ton, der ihren geselligen Verkehr auszeichnete:

Mit allerhöchster Erlaubniss
wird heute, Donnerstags den 12 October 1815, von der bekannten Schauspielergesellschaft aufgeführt werden:
Die Unglücklichen.
Lustspiel in einem Acte von Kotzebue.

| | |
|---|---|
| Peter Falk | * * * |
| Franziska Falk | Demoiselle Schüchtern (Fräul. O'Byrn). |
| Gustav Falk, ein Jäger | „ Sapientia (Prinzessin Maria). |
| Eduard Taube, ein Dichter | „ Pauline (Prinzessin Josepha). |
| Mad. Herbst, geb. Falk | „ Niedlich (Prinzessin Maria Anna). |
| Mad. Freude, geb. Falk | „ Schneckenbach (Prinzessin Amalia). |
| Charles Valcau, Tanzmeister | Herr Paffier (von Puttiani). |
| Emilie Falk | Demoiselle Frost (Gräfin Lamberg). |
| Senf, Peter Falk's Diener | Herr Hüpfersdorf (Prinz Johann). |

* * * Herr Jäger (Prinz Anton) wird den Peter Falk als Gastrolle geben.

Liebenswürdigkeit und Artigkeit sämmtliche Hoheiten sich benahmen. Der Gesang musste natürlich wiederholt werden, und es fehlte nicht viel, dass meine Sänger mit geweint hätten. Darauf sangen wir noch einige andere Sachen, von denen mein Tanzlied „Geiger und Pfeifer" Alle zur Lustigkeit hinriss. Man vergass wirklich ganz unter Prinzen zu sein und des Dankens war kein Ende. Die Prinzessinnen baten um die Musik, und die junge Braut sagte, dass sie diesen Morgen nie vergessen werde und dass er einer der schönsten und fröhlichsten ihres Lebens sei."

Obschon die übrigen Herrschaften gleich dem Könige bisher fast ganz unter dem Einflusse italienischer Musik gestanden, so beweisen doch die Beziehungen, welche Weber trotz aller störenden Einflüsse zu ihnen gewann, dass dies bei ihnen nicht grundsätzlich jedes Interesse für deutsche Musik ausschloss. Bereits 1807 war in Berlin die italienische Oper dem nationalen Aufschwunge erlegen. Zwar versuchte Graf Brühl sie 1809 wiederherzustellen. Durch seinen Hass gegen Napoleon und Frankreich aber allmählich zum entschiedensten Gegner alles Ausländischen gemacht, wurde er später gerade zum begeistertsten Förderer und Anhänger der deutschen Musik. Bei wesentlich anderen Traditionen und Voraussetzungen konnte sich freilich in Dresden der Umschwung so rasch nicht vollziehen. Die entschiedene Vorliebe nicht nur des Hofs, sondern des bei Weitem grössten Theils der Gebildeten für die italienische Oper liess hier an eine Abschaffung der letzteren vorerst nicht denken, die Aufnahme der deutschen Oper in das Repertoire des königlichen Theaters konnte aber doch kaum mehr abgewiesen werden. Wenn hierzu die Idee auch schwerlich erst von dem neuen Generaldirector desselben herrührt, so hat sie in ihm doch einen ebenso beredten wie erfolgreichen Vertreter gefunden. Das Verdienst, welches er sich um die Bildung einer deutschen Oper

in Dresden gewann, wiegt um so schwerer, als er in dem allmächtigen Grafen Einsiedel einen zwar stillen, aber hartnäckigen Widerstand fand. Heinrich von Vitzthum war, nach Max Maria von Weber's Schilderung, einer der klügsten, weitschauendsten und von Engherzigkeit freiesten Beamten des sächsischen Staats.

Die mit der Errichtung eines eigenen Theaters in Leipzig und mit dem Erlöschen des Privilegs seines Bruders zusammenhängende Auflösung der Joseph Seconda'schen Gesellschaft konnte dem Vitzthum'schen Projecte nur förderlich sein. Denn wie unzulänglich auch immer die Opernvorstellungen der letzteren gewesen sein mochten, so hatten sie doch das Interesse für die französische und deutsche Oper hier erst geweckt und fast ausschliesslich unterhalten, ja demselben sogar bis zu einem gewissen Grade entsprochen. Besonders auf die Aufführungen der zwei letzten Jahre blicken verschiedene Berichterstatter der folgenden Zeit noch anerkennend zurück. Mit ihrem Wegfalle musste daher ein Bedürfniss hervortreten, das auf Befriedigung drang, und auf welches man sich bei der Befürwortung des hier in Rede stehenden Unternehmens berufen und stützen konnte. Es stand hiermit vielleicht im Zusammenhang, dass die Generaldirection der königlichen Schauspiele, um jeder Concurrenz daselbst vorzubeugen, das Theater des Lincke'schen Bades jetzt selber in Pacht nahm.

Ein Blick auf die in dem jüngstverflossenen Zeitraume neu aufgeführten Stücke wird erkennen lassen, dass man in der That ernstlich bemüht war, dem Theater den in Aussicht gestellten Aufschwung zu geben.[1] Beson-

[1] Von 1814 bis 24. October 1816 wurden im Dresdner Hoftheater folgende Stücke zum ersten Male aufgeführt:

1814. Opern: Achilles von Paer. — Cosi fan tutte von Mozart. — La scelta dello Sposo von Guglielmi. — Camilla von Paer. — Ferdinand Cortez von Spontini. — Le cantatrice villane von Fioravanti. — Il matrimonio segreto von Cimarosa. — Il morto vivo von

ders fing man im Schauspiel nun die Dichtung im grösseren Umfange zu beachten an. Gleich in der Wahl des Stückes (Hermann, der Cherusker), mit dem man am 21. October 1814 unter der neuen Verwaltung die Vorstellungen wieder eröffnet hatte, tritt uns ein neuer, freierer Geist entgegen. Ihm folgte am 15. December desselben Jahres Egmont von Goethe. Im folgenden Jahre desselben Dichters Götz von Berlichingen (Kaiser — Christ, Götz — Hellwig, Elisabeth — Mad. Burmeister, Maria — Mad. Schirmer, Adelheid — Mad. Hartwig, Weislingen — Schirmer, Sickingen — Drewitz, Selbitz — Burmeister,

Paer. — Don Giovanni von Mozart (27). — La vestale von Spontini (28). — La clemenza di Tito von Mozart (2).

Schauspiele: Braut und Bräutigam in einer Person, L. 2 A. von Kotzebue. — Die Brautnacht im Norden, Tr. 5 A. von Klingemann. — Dankbarkeit, Sch. 5 A. von Kuno. — Egmont, Tr. 5 A. von Goethe (58). — Die Feinde, Sch. 4 A. von Lembert. — Der Findling, L. 2 A. von Contessa. — Finden und Wiederfinden, L. 2 A. von Willmar. — Das Geständniss, L. 1 A. von Kotzebue. — Heinrich Reuss von Plauen, Tr. 5 A. von Kotzebue. — Herrmann der Cherusker, Sch. 5 A. — Iphigenia in Aulis, Tr. 5 A. von Levezow. — Das Kind der Liebe, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Die Kreuzfahrer, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Oedipus und Jokaste, Tr. 5 A. von Klingemann. — Raphael, Sch. 1 A. von Contessa. — Die Sklavin in Surinam, Sch. 5 A. von Kratter. — Der Schutzgeist, Sch. 6 A. von Kotzebue. — Die Schuld, Tr. 4 A. von Müllner (16). Tony, Sch. 3 A. von Körner. — Das Vehmgericht, Tr. 5 A. von Klingemann. — Die Vermählte, Sch. 3 A. von Küstner. — Vater und Sohn, Sch. 5 A. von Vogel. — Die Vertrauten, L. 2 A. von Müllner. — Zwei Nichten für Eine, L. 2 A. von Kotzebue. — Zriny, Tr. 5 A. von Körner (14).

1815. Opern: La famiglia Svizzera von Weigl (5). — La testa riscoldata von Paer. — Le nozze di Figaro von Mozart (26). — Il matrimonio per sussuro von Salieri. — La prova d'una opera seria von Gnecco. — Adelasia ed Aleramo. — L'amor marinaro von Weigl. — Axur, re d'Ormus, von Salieri. — Corradino von Morlacchi. — Griselda von Paer.

Schauspiele: Albrecht, Landgraf von Thüringen, Sch. 4 A. von Stegmayer. — Die barmherzigen Brüder, Sch. 1 A. von Kotzebue. — Der Brauttanz, L. 5 A. von Clauren. — Götz von Ber-

Franz — Kanow, Georg — Müller). Daneben zeigen sich Namen wie Müllner, Körner, Klingemann, Oehlenschläger und Werner.

Am 20. October 1816 hatten die königlich sächsischen Schauspieler ihre Vorstellungen in Leipzig mit Emilia Galotti für immer beschlossen. Am 24. October d. J. eröffneten sie dieselben in Dresden.

Die von Theodor Hell herausgegebene Abendzeitung, welche in ihrer ersten Nummer (vom 1. Januar 1817) einen stehenden Artikel unter dem Titel „Chronik der königlichen Schaubühne" eröffnete, in dem sie sich fort-

lichingen, Sch. 5 A. von Goethe (18). — Hedwig, Sch. 3 A. von Körner. — Des Hasses und der Liebe Rache, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Moses, Sch. 6 A. von Klingemann. — Der Neffe als Oheim, L. 3 A. nach dem Franz. von Schiller. — Rosamunde, Tr. 5 A. von Körner. — Rudolph von Habsburg, Sch. 5 A. von Kotzebue. — Salomon's Urtheil, Melodr. 3 A. — Theatersucht, L. 3 A. von Schall. — Die unterbrochene Whistpartie, L. 2 A. von Schall. — Der Vetter aus Bremen, L. 1 A. von Körner. — Vergebliche Mühe, L. 3. A. von Lembert. — Der vierundzwanzigste Februar, Tr. 1 A. von Werner. — Welches ist die Braut, L. 5 A. von Weissenthurn.

1816. Opern: La capricciosa pentita, von Morlacchi. — I fuorosciti, von Paer. — Il re Teodoro, von Paisiello. — Il barbiere di Seviglia, von Morlacchi (20). — L'avaro, von F. Orlandi. — I fratelli rivali, von Winter. — Il portatore d'acqua, von Mayer.

Schauspiele: Der Abend im Rathhause, L. 5 A. von Clauren. — Adrian von Ostade, Singsp. 1 A. von Weigl. — Clarissa, Tr. 4 A. von Rubelack. — Das Doppelduell, L. 5 A. von Clauren. — Die Elster, Sch. 3 A. von Th. Hell. — Die grossen Kinder, L. 2 A. Müllner. — Die Grossmama, L. 1 A. von Kotzebue. — Die gefährliche Nachbarschaft, L. 1 A. von Kotzebue. — Die Huldigung, Sch. 1 A. von Bach. Hakon Jarl, Tr. 5 A. von Oehlenschläger. — Die Kunst, wohlfeil zu leben, L. 5 A. — Künstlers Erdenwallen, L. 5 A. von Voss. — Der Pflegesohn, Tr. 5 A. von Kratter. — Der Shawl, L. 1 A. von Kotzebue. — Der Sammtrock, L. 1 A. von Kotzebue. — Der Geisterseher, Singsp. von W. Müller.

Anmerkung. Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Anzahl der Wiederholungen, welche das Stück bis 1862 erlebt.

laufend mit den Leistungen derselben zu beschäftigen versprach, war der Ueberzeugung, dass mit jenem Tage „eine neue Aera für das deutsche Schauspiel begründet“ sein werde.

Von dieser Zeit an glaubte daher auch ich, meinen Lesern eine vollständige chronologisch geordnete Uebersicht der Leistungen dieses Theaters, vor Allem aber eine Statistik der auf demselben neu aufgeführten Opern und Schauspiele geben zu sollen, welche ich jedoch, um den Gang der Darstellung nicht zu oft unterbrechen zu müssen, in einem besonderen Anhange mittheile. Trotz der jetzt eingetretenen Vereinigung von Oper und Schauspiel wird auch noch weiterhin die gesonderte Darstellung beider am zweckmässigsten sein.

Das Personal hatte inzwischen manche Veränderung und insbesondere die Kapelle eine Erweiterung erfahren,[1]

[1] Den Personal- und Besoldungsetat der königl. musikalischen Kapelle und des Orchesters zu Anfang des Jahres 1817 theilt Max Maria von Weber (in Carl Maria von Weber) in Folgendem mit:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Kapellmeister Franz Morlacchi | | Thlr. | 1500. |
| Musikdirector Karl Maria von Weber | | „ | 1500. |
| Kirchencompositeur Franz Anton Schubert | | „ | 1000. |
| Concertmeister Giov. Batt. Polledro | | „ | 1500 |
| **Kammermusici:** | | | |
| Violinisten | Carl Gottfr. Dietsch, Ludw. Tietz | „ | 1200. |
| „ | J. G. Scholz und Franz K. Hunt | „ | 1000. |
| „ | Franz Dunkel, Ant. Schmiedel, J. G. Limburg | „ | 1350. |
| „ | Aug. Wenzel, J. F. Castelli | „ | 800. |
| „ | K. G. v. Ahée, K. Kühnel, K. Sedelmeyer, K. Schmidt, K. Peschke, K. G. Taschenberg, Fr. Morgenroth | „ | 2100. |
| „ | Ant. Hänsel | „ | 200. |
| „ | Mor. Hauptmann, Aug. Lind, M. Salomo | „ | 450. |
| Bratschisten | Chr. B. Frenzel, Jos. Schubert, J. G. Listing, Ant. Rottmeyer | „ | 1400. |
| „ | Franz Pohlandt | „ | 500. |
| Violoncellisten | K. W. Höckner | „ | 450. |
| „ | J. Eissert und J. Fr. Dotzauer | „ | 1000. |
| | | Latus Thlr. | 15950. |

welche Vitzthum durch einen Vortrag vom 11. November 1816 erwirkt und durch die bevorstehende Mitwirkung derselben bei den deutschen Schauspielen und der neu zu errichtenden deutschen Oper motivirt hatte. Der König gab diesen Vorschlägen seine Zustimmung, nachdem die Kapelle zur freiwilligen Uebernahme des Comödiendienstes aufgefordert worden war und sich mit Ausnahme einiger älteren Mitglieder, die davon auch befreit blieben, dazu bereit erklärt hatte.

| | | |
|---|---|---|
| Transport | Thlr. | 15950. |
| Violoncellisten Xaver Pischel, Fr. Aug. Kummer d. J. | „ | 600. |
| Contrabassisten Ant. Schubert | „ | 500. |
| „ K. G. Kummer, J. G. Peschke | „ | 800. |
| „ Heinr. Salomon | „ | 300. |
| „ Jos. Besozzi | „ | 150. |
| Flötisten Friedr. Götzel | „ | 600. |
| „ J. F. Prinz | „ | 800. |
| „ G. Steudel | „ | 300. |
| „ Chr. Fr. Gerhardt | „ | 200. |
| „ vacat | „ | 150. |
| Oboisten Fr. A. Kummer d. Aelt. | „ | 500. |
| „ K. Gustav Dietze | „ | 300. |
| „ Chr. Ludw. Taschenberg, K. H. Scheibel | „ | 400. |
| „ K. G. Kummer | „ | 150. |
| Clarinettisten J T. Rothe | „ | 600. |
| „ Gottl. Rothe | „ | 450. |
| „ Christoph Gäbler | „ | 350. |
| „ J. G. Lauterbach | „ | 200. |
| „ Gottl. Cotta | „ | 150. |
| Waldhornisten K. Haudeck | „ | 500. |
| „ Chr. Gottlob Fischer, Aug. Haase | „ | 300. |
| „ K. G. Kretschmar, K. G. Listing d. J. | „ | 400. |
| „ Ludwig Haase | „ | 150. |
| Fagottisten Franz Schmidt | „ | 600. |
| „ H. A. Kummer, Gottlob Peschel | „ | 800. |
| „ A. W. Bergk, Sebast. Böhmer | „ | 400. |
| Trompeter J. G. Klemm | „ | 250. |
| „ Karl Friedrich Grimm | „ | 150. |
| Hierzu das übrige Personal | „ | 3548. |
| Sa. | Thlr. | 30548. |

Der bedeutendste Erwerb, welcher für das Schauspiel gemacht worden, war das Engagement des Schauspielers Friedrich Julius, welcher am 21. Juli d. J. in Leipzig als Beaumarchais debütirt hatte. Für die militärische Laufbahn erzogen, hatte er mit Auszeichnung als Offizier in der preussischen Armee gedient, folgte aber dann seiner Neigung zur Bühne, auf welcher er in der That eine noch glänzendere Rolle spielte. Er vereinigte mit einer edlen Haltung, mit der Tournüre eines Mannes der feinsten Bildung eine grosse Ausdrucksfähigkeit, obschon seiner Stimme eine reichere Modulation versagt war. Eine einfache, aber dabei tiefe Wahrheit der Charakteristik zeichnete jede seiner Darstellungen aus. Er war ein Feind alles Blendenden, alles Leeren, gleich ausgezeichnet in Liebhaber-, wie Heldenrollen. Tieck (Das Dresdner Hoftheater im Januar 1827) urtheilt noch über ihn: „Ein wahrer Künstler, der uns in den feinen Rollen der Weltleute den feinsten Anstand, ein gewogenes, anmuthiges Betragen und in der Emilia Galotti das Muster eines wohlerzogenen Marinelli aufstellt. Physiognomie und Wuchs sind noch immer jugendlich, und es ist zu bedauern, dass er jetzt viele jener Rollen abgegeben hat, die frische Jugend zu erfordern scheinen, denn der Prinz von Homburg, der Herrn Julius grossentheils den Beifall auf hiesiger Bühne verdankte, hat seitdem verloren. Gelang auch der Ausdruck der höchsten Leidenschaft und Verzweiflung nicht ganz, so erschien dieser wunderbare Jüngling doch so schwärmerisch, innig und heroisch, dass der Zuschauer die Absicht des Dichters verstand und hingerissen wurde. Diese zurückgehaltene Leidenschaft des Don Cäsar in Donna Diana ist von Herrn Julius immer so meisterhaft gezeichnet worden, dass jeder seiner Nachfolger in dieser schwierigen Rolle uns schwerlich so befriedigen wird. Sein Tellheim ist trefflich, und Vieles im Romeo war sehr zu loben. Im Zurückdrängen, Verschliessen der Leidenschaft, die nur wie in

allen diesen angedeuteten Darstellungen sich grossartig und mächtig andeutet, liegt die Kunst dieses Künstlers." Tieck lobt ferner noch seinen Kent und Bassanio, sowie seine Meisterschaft in feineren Rollen des Lustspiels.

Die Schwestern Zucker waren zwar schon früher bei der Bühne eingetreten, besonders Julie, die jüngere, sollte sich aber erst in dieser Zeit zu einer höchst talentvollen Schauspielerin und Sängerin entwickeln. Sie wurde als Mad. Haase (sie verheirathete sich an den Kammermusiker August Haase) im Fach der Soubretten eine Zierde der deutschen Oper.

Luigi Bassi, geb. 1766 zu Pesaro, spielte schon in seinem 13. Jahre Frauenzimmerrollen auf Privatbühnen. Im 17. Jahre trat er auf dem Theater della Pergola in Florenz mit Beifall auf, so dass ihn schon im folgenden Jahre (1784) Guardasoni nach Prag berief. Er wurde hier bald einer der bedeutendsten Sänger, und man sagt, dass Mozart für ihn den Don Juàn componirt habe. Gewiss sang er ihn 1787 zum ersten Male. Seltsamerweise wollte er sich anfangs nicht zum Singen des Champagnerliedes verstehen, mit dem er dann so grosses Furore machte. Morlacchi berief ihn 1815 an die italienische Oper nach Dresden. Obschon der berühmte Sänger damals die Stimme schon sehr verloren hatte, sollte er nicht nur durch seinen meisterhaften Vortrag, besonders in komischen Rollen (z. B. als Bartolo), sondern weit mehr noch durch seine Thätigkeit als Regisseur, welche Stellung er 1816 übernahm, derselben die grössten Dienste leisten. Genast nennt ihn einen der schönsten alten Männer, die er jemals gesehen. (Er war damals freilich nur erst 51 Jahre alt und starb 1825.)

Von den Veränderungen in der Kapelle ist die durch Rescript vom 20. April 1816 bestätigte Anstellung des Giov. Battista Polledro (geb. 1776 zu la Pivra bei Turin) als Concertmeister an des 1814 pensionirten Babbi Stelle die weitaus bedeutendste. Polledro war einer

der grössten Violin-Virtuosen der Zeit. Er verband mit einer aller Schwierigkeit spottenden Technik die höchste Anmuth und Lieblichkeit des Vortrags und Tons. Beethoven, der ihn in Carlsbad hörte, staunte über seine selbst ihm fast unfassliche Fertigkeit, besonders in Doppelgriffen. Polledro hat an dem Ruhme, den sich die Dresdner Kapelle im folgenden Zeitraume erwarb, einen hervorragenden Antheil. Weber ist für ihn ganz Bewunderung und Anerkennung.

August Haase (geb. 1792 in Coswig bei Wittenberg) hatte 1813 Anstellung in der Kapelle gefunden und bildete sich zu einem der besten Waldhornisten aus. — Joh. Heinrich Steudel (geb. 1787 zu Zwickau), welcher schon früher beim Jagdpfeiferchor als Fagottist mitgewirkt hatte, trat hier als Flötist ein und erlangte später gerechte Berühmtheit. Joh. Gottl. Kotte (geb. 1797 zu Rathmannsdorf bei Schandau) genoss als Clarinettenbläser weitverbreiteten Ruf. Gleiches erreichte auch Friedr. Aug. Kummer, Sohn des Oboisten Kummer, geb. 1797 zu Meiningen und seit 1814 hier angestellt. Er galt für einen der vorzüglichsten Violoncellisten.

Als Curiosität mag schliesslich hier noch erwähnt werden, dass im Nov. 1814 das kleine Theater in dem ehem. Gräfl. Brühl'schen Garten zum letzten Male, gelegentlich eines Gastspieles von Friedrich und Betty Moritz vom Theater zu Hannover, benutzt wurde.

# Kampf der deutschen und italienischen Oper.

**Gründung der deutschen Oper. — Verhandlungen Vitzthum's mit C. M. v. Weber. — Seine Ernennung zum Kapellmeister. — Charakteristik desselben. — Verhältniss desselben zu Morlacchi. — Erste Kämpfe. — Gründung eines Theaterchors. — Veränderungen im Orchester. — Vitzthum's Rücktritt. — Heinrich von Könneritz. — Micksch, Chordirector. — Der Freischütz und Preciosa. — Verhältniss Weber's zu Spohr und Marschner. — Wilhelmine Schröder. — Marschner, Musikdirector. — Euryanthe. — Anton Rolla. — Oberon. — Adolph von Lüttichau. — Die Palazzesi. — Der Tod Hellwig's und Bassi's. — Der Tod Weber's. — C. G. Reissiger. — Anton Babnigg. — Auflösung der italienischen Oper. — Bestand und Veränderungen der Königl. Kapelle.**

Schon im Monat Juli 1816, bei einer zufälligen Begegnung in Carlsbad, hatte der neue Generaldirector Heinrich Graf von Vitzthum mit sicherem Blicke in Carl Maria v. Weber den geeigneten Mann für die projectirte Bildung einer deutschen Oper in Dresden erkannt. Unmittelbar unter dem Eindrucke jener Begegnung schrieb derselbe nämlich an seinen, ihn inzwischen bei der Theaterverwaltung vertretenden Bruder Alexander: „Der Werth dieses Mannes als Compositeur und Musikdirector ist zu allgemein anerkannt, als dass ich hätte Bedenken tragen sollen, die sich darbietende Gelegenheit zu benützen, um mit ihm vorläufige Unterhandlungen anzuknüpfen, besonders da die Anstellung eines deutschen Kapellmeisters von der Errichtung einer deutschen Oper

beinahe unzertrennlich ist. Webern habe ich vorläufig Hoffnung zu einem Gehalt von 1500 Thlr. gemacht. Er verlangte 2000 Thlr. und jährlich oder doch aller zwei Jahre 2 Monate Urlaub zu einer Kunstreise. — Zur Erleichterung und Abkürzung des Geschäfts würde es sehr gereichen, wenn Du sofort mit dem Minister (Einsiedel) oder vielleicht lieber gleich mit dem Könige sprechen, die Nothwendigkeit, einen ausgezeichneten Künstler dieser Art anzustellen, kräftigst auseinandersetzen und eine Autorisation für mich auswirken wolltest, mit dem Manne von Monat September d. J. an abzuschliessen. — Du fühlst selbst, dass man einem solchen Manne einen solchen Anstand nur auf kurze Frist ansinnen kann; et puis il faut forger le fer, pendant qu'il est chaud. Ich läugne nicht, dass ich die Anstellung desselben sehr wünsche, da seine grosse Bekanntschaft mit der deutschen Musik und mit fast allen deutschen Bühnen und mit dem eigentlichen Theaterwesen mir die Organisation der deutschen Oper und die künftige Erhaltung derselben in hohem Ansehen und daher auch in grossem Nutzen für die Casse, fast in demselben Masse erleichtern wird, wie mir solches durch Polledro's Anstellung für die italienische Oper und die Kirchenmusik gelungen. Ueber letzteres ist unter den vielen hier zusammentreffenden Musikkennern und Fremden nur ein Rühmens und zugleich allgemeine Stimme: dass Sachsen jetzt mehr als je die vielen ihm zu Gebote stehenden Hülfsmittel benutzen sollte, um sich immer mehr durch Ausbildung der Künste und Wissenschaften auszuzeichnen, da jede andere Art, sich Ruhm und Ansehen zu verschaffen, verloren für uns ist."

Die Sache stiess jedoch bei dem Minister Einsiedel auf Widerstand, nach dessen in einem Handbillet vom 10. Juli ausgesprochener Meinung „die ganze Angelegenheit der deutschen Oper noch zu unreif wäre, als dass man schon an solche Anstellungen denken könne".

Die Unterhandlungen wurden deshalb zwar keineswegs abgebrochen, die Bedingungen aber modificirt. Vitzthum bot Webern unter dem 8. August die Stelle eines Königl. Kapellmeisters bei einjährigem Contract und mit 1500 Thlr. Gehalt an, bemerkte aber dabei, dass auch Paër und Morlacchi, sowie Babbi und Polledro zunächst einen längeren Contract nicht erreicht hätten, „allein kein Beyspiel vorhanden sey, wo dieses einjährige Engagement nicht eine Anstellung auf Lebenszeit zur Folge gehabt habe“. — Weber, obschon er in diesem Vorgange noch keine genügende Sicherheit für sich erblicken konnte, „da es fast unmöglich sei, in Jahresfrist etwas Ausgezeichnetes in einem ganz neu zu begründenden Unternehmen zu leisten“, nahm doch das Anerbieten an, um das unbegrenzte Vertrauen zu beweisen, welches er sowohl in seinen neuen Chef, wie „in die allbekannte Gnade und Gerechtigkeitsliebe Sr. Majestät des Königs“ setzte. Am 21. December 1816 zeigte ihm Vitzthum seine definitive Anstellung als Kapellmeister unter der Versicherung an, „dass er das Gelingen seiner Bestrebungen, ihn dem königlichen Dienste zu gewinnen, unter die wichtigsten und angenehmsten Erfolge in seinem neuen Wirkungskreise rechne“.

Carl Maria v. Weber enstammt einem alten Geschlechte Oberösterreichs, das seinen Adel im Jahre 1568 erwarb. Doch auch das musikalische Talent der Familie lässt sich ebensoweit zurück verfolgen. Bedeutender trat es aber erst bei Carl Maria's Grossvater und dessen Kindern und Enkeln hervor. Der Amtmann Fridolin von Weber zu Zell hinterliess zwei Söhne, von denen der ältere, Fridolin II., der Vater von Mozart's Mutter und von noch drei, sämmtlich als Sängerinnen mehr oder weniger ausgezeichneten Töchtern war — während der jüngere, Franz Anton, der, wie sein Bruder, den Musikunterricht seines für die Tonkunst leidenschaftlich glühenden Vaters genossen, sich dieser Neigung ganz

ausschliesslich ergab, nachdem er vorher seinen eigentlichen Beruf als Offizier mit der Stellung eines Amtmanns vertauscht hatte. Es gehörte zu den charakteristischen Zügen des wunderlichen Mannes, dass ihm der Besitz eines musikalischen Wunderkindes, wie etwa Wolfgang Mozart, über alle anderen Wünsche ging. Die Folge war, dass er all seinen Kindern eine musikalische Erziehung geben liess, wie denn seine Söhne aus erster Ehe, Fritz und Edmund, von denen der eine ein guter Musiker in der Esterhazy'schen Kapelle, der andere ein befähigter Componist und guter Dirigent wurde, sogar von Haydn Unterricht erhalten hatten. Selbst noch bei dem kränklichen, mit einem örtlichen, die partielle Lähmung des einen Beines zur Folge habenden Leiden behafteten Carl Maria, der ihm in zweiter Ehe am 18. December 1786 zu Eutin geboren worden war, gab der seltsame Mann anfänglich diese Hoffnung nicht auf. Das musikalische Talent des Knaben kam aber zu so später Entwicklung, dass ihn der Vater bereits zum Studium der bildenden Künste bestimmt hatte, als sich ein junger Musiker, Namens Heuschkel, seiner aufs Thätigste annahm und den Grund zu dem späteren virtuosen Clavierspiel desselben legte. Auch gelang es 1798 dem von einem wunderlichen Kunsttriebe in ein abenteuerliches Wanderleben gerissenen Vater, der jetzt mit seinen musikalischen Kindern sogar eine Schauspielertruppe errichtet hatte, die das südliche Deutschland durchstreifte, für ihn eine Stelle im fürstbischöflichen Kapellknaben-Institute zu Salzburg zu erlangen, welchem ein Bruder Joseph Haydn's vorstand. Obschon dieser das Talent des Knaben erkannte, welches unter Nepomuk Kalcher's Leitung noch weitere Ausbildung empfing, so hielt es jetzt der alte Weber doch nicht für bedeutend genug, um den Beruf des ganzen Lebens darauf zu gründen, sondern hatte vielmehr für Carl Maria die damals neue Erfindung der Lithographie ins Auge gefasst. Mitten

unter den Arbeiten, die diesem hierdurch auferlegt wurden, fing sich aber der musikalische Genius des Knaben zu regen an, und schon 1800 begegnen wir wieder Vater und Sohn in musikalischer Thätigkeit bei der Ritter Steinsberg'schen Schauspieler-Gesellschaft in Freiberg, während gleichzeitig von einer anderen Gesellschaft in Chemnitz: „Das stumme Waldmädchen. Grosse romantische Oper, in Musik gesetzt von C. M. v. Weber, 13 Jahre alt, einem Zöglinge Haydn's“, also mit aller nöthigen Reclame, zur Aufführung kam. Die Wiederholung dieser Oper in Freiberg riss den jungen Componisten, vielleicht auf Drängen des Vaters, in seinen ersten Kampf mit der etwas absprechenden Kritik. Das fortgesetzte rastlose Wanderleben erweiterte dann aber rasch seine Welt- und Menschenkenntnisse und trug ihm eine Menge von Beziehungen und Verbindungen ein, die ihm in der Folge nützlich und förderlich wurden. Die wichtigste war die mit Abt Vogler in Wien.

Mit diesem traf er auch später wieder in Darmstadt zusammen, wo er in Gemeinschaft mit Meyerbeer und Gänsbacher glückliche Tage verlebte, den Abu Hassan componirte und Sylvana (mit seiner späteren Frau, Caroline Brandt, in der Titelrolle) zu erfolgreicher Aufführung brachte, worauf er auf längeren Kunstreisen seinem wachsenden Rufe als Componist und Claviervirtuos weitere Ausbreitung gab. In München, wo er 1811 länger verweilte, gelangte sein Abu Hassan zur ersten Aufführung. In diesem Jahre, wie auch 1812, berührte er auf seinen Kunstreisen Dresden, das ihm jedoch eine kühle Aufnahme bereitete. Ein Concert, das er mit seinem Freunde Bärmann hier gab, lieferte jedem von ihnen ein Erträgniss von nur 28 Thlr. Nachdem er unter Liebig in Prag die Kapellmeisterstelle des dortigen Theaters eine Zeit lang bekleidet hatte, kehrte er 1814 nach Berlin zurück, das damals den Charakter eines siegreichen Heerlagers hatte und von patriotischen Liedern wiedertönte. Hier wurde Weber,

so fern er bisher allen politischen Bestrebungen gestanden hatte, ebenfalls mit in diese gerissen. Er empfing die Anregungen zu den Liedern, die seine Popularität und seinen Ruhm für immer begründen sollten und unter dem Titel „Leyer und Schwert" später gesammelt hervortraten. Nach langem unruhigen Wanderleben lief er sodann in den Port seiner Dresdner Anstellung ein.

Es war nur zu natürlich, dass Morlacchi, welcher die Dresdner Kapelle seit vier Jahren so unumschränkt beherrscht hatte, dass ihm sogar schon Polledro's Anstellung eine Beeinträchtigung schien, sich der Bildung einer deutschen Oper mit allen Mitteln widersetzen musste. Da dies aber Dank der Festigkeit Vitzthum's doch nicht gelang, so war der kluge und gewandte Italiener jetzt ebenso sehr bemüht, den neuen Amtsgenossen durch persönliche Liebenswürdigkeit zu gewinnen, als Alles aufzubieten, um sich und seiner Stellung wenigstens überall den Vorrang zu sichern. So kam er denn Webern auch jetzt mit seinem Besuche zuvor, obschon er ohne Zweifel zugleich die Ursache war, dass dieser zu seiner grossen Enttäuschung, nicht wie es ihm doch von Vitzthum zugesichert worden, in den Rang eines Kapellmeisters, sondern nur in den eines Musikdirectors eintreten sollte. Nur den eifrigen Vorstellungen Vitzthum's, Schmiedel's und Bassi's gelang es, ihn zum Bleiben zu bestimmen, bis entweder ein anderer Musikdirector gefunden oder seine Stellung derjenigen Morlacchi's völlig gleichgestellt worden sei. Man muss, um diese Verhältnisse richtig zu beurtheilen, in Betracht ziehen, dass damals der bei Weitem grösste Theil der Gebildeten Dresdens noch auf Seiten der italienischen Oper stand und Weber's Ruhm und Popularität nicht sowohl auf dem Gebiete der Oper, als in seinen Freiheitsliedern lag, welche damals in Dresden, besonders am Königlichen Hofe, die Anerkennung wie im übrigen Deutschland nicht zu erwarten hatten. Konnte doch noch 1825 nach

den Erfolgen des Freischütz der spätere Intendant des K. S. Hoftheaters, als er mit Weber in Berlin zusammentraf und Zeuge von der Verehrung wurde, die man diesem dort überall entgegenbrachte, in die naive Frage ausbrechen: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?“

Es ist daher ganz begreiflich, dass König Friedrich August bei seinem empfindlichen Gerechtigkeitssinne in der völligen Gleichstellung der deutschen, von ihm unterschätzten, und der von ihm so hoch gewürdigten italienischen Oper, sowie des ihm noch so gut wie unbekannten und wenig sympathischen Weber mit dem bei ihm in hohen Ehren stehenden Morlacchi eine gewisse Ungerechtigkeit sehen musste. Wie es denn andererseits von den unbedingten Anhängern der italienischen Oper gerade er wieder war, welcher vielleicht mehr als irgend ein Anderer den Schwierigkeiten, mit denen Weber zu kämpfen hatte, Rechnung trug und die Verdienste, die sich dieser in ihrer Ueberwindung erwarb, rückhaltlos anerkannte. Denn diese Schwierigkeiten waren allerdings ausserordentlich. Es ist nur nöthig, das Material der Sänger, über das er im ersten Jahre zu verfügen hatte, mit demjenigen zu vergleichen, welches Morlacchi besass. „Als Sopran und Alt standen ihm — wie es bei Max Maria v. Weber (a. a. O. 2. Th. S. 36) heisst — Frau v. Biedenfeld, eine etwas abgesungene vormals brave Künstlerin, Fräul. Hunt, eine Dame von rein italienischer Schule, Madame Micksch, eine durchaus ungefällige Sängerin, zwei sehr junge, wenn auch talentvolle Schwestern Emilie und Julie Zucker, und die üppige Wilhelmine Schubert (spätere Müller-Bachmann) zu Gebot, von denen ausser Frau v. Biedenfeld und Fräul. Hunt noch keine eine eigentliche Opernpartie gesungen hatte. Ungern trat, wenigstens anfangs, zur Aushülfe die treffliche, mit lieblicher, guter Stimme begabte, aber sehr unrein deutsch sprechende Sandrini für Sopranpartien ein; Caroline Benelli entwickelte sich

eben zur anziehenden Sängerin. Als Tenoristen hatte er den mit schöner, sympathischer Stimme begabten, aber als Schauspieler fast unbrauchbaren Bergmann, den schreienden, detonirenden, aber gut spielenden Wilhelmi und den kaum singenden, aber um das Institut sehr verdienten Regisseur bei der deutschen Oper, Hellwig; als Bassisten Geiling und Toussaint, die auch kaum jemals in wirklichen Opern mitgewirkt hatten. Der alternde Joh. Alois Micksch sang mit gebrochener Stimme und, wenn auch mit grosser technischer Meisterschaft, so doch ohne jegliches dramatische Talent bald Tenor-, bald Baritonpartien.“ Was wollten diese Kräfte, die er theilweise im Laufe des Jahres erst noch zu gewinnen hatte, gegen einen Sassaroli, Decavanti, Benincasa, Tibaldi, die Sandrini und Funk bedeuten, welche die italienische Oper unter der ausgezeichneten Regie des einst auch als Sänger berühmten Bassi vereinigte?

Als daher Weber am 30. Januar 1817 mit der ersten von ihm einstudirten Oper „Joseph in Aegypten“ hervortrat, erschien der König mit der Bemerkung in der Loge: „Wenn die heutige Vorstellung gut abläuft, hat Weber schon viel geleistet.“ Und sie lief so über alle Erwartung gut ab, dass der König, „der ein sehr gutes musikalisches Ohr hatte und verdrüsslich zu husten pflegte, wenn dieses verletzt wurde, nicht ein einziges Mal dieses Zeichen des Missfallens hören liess“.

Es ist wahr, Weber erhielt keine Beförderung oder Auszeichnung ohne besonderen dringlichen Antrag Vitzthum's, und verschiedene dieser Anträge wurden sogar zurückgewiesen, so dass Letzterer in dessen Folge wiederholt um seine Entlassung einkam. Inzwischen darf nicht übersehen werden, dass, wie aus einem von Max Maria v. Weber (im o. ang. W. S. 110) erzählten Vorgange erhellt, dies seinen Grund nur zu häufig in der Eigenmächtigkeit des Grafen Einsiedel hatte. Doch wurde Webern nicht nur am 10. Febr. 1807 der Titel eines

Kapellmeisters, sondern auch durch Decret v. 13. Sept. d. J., freilich unter dem Druck von Berliner Anerbietungen, lebenslängliche Anstellung als Königl. Kapellmeister unter Gewährung eines jährlichen Urlaubs von zwei Monaten zu Theil.

Sympathisch freilich konnte Weber's, die Geleise der gewohnten Ordnung so vielfach überschreitendes Auftreten dem König nicht sein. Dass ein Beamter des Hofs eine Ansprache an die Bevölkerung Dresdens in der Abendzeitung veröffentlichen liess, Dresdens, welches bisher nicht einmal ein derartiges Organ gekannt hatte; dass er in derselben Zeitung unter dem Titel „Dramatisch-musikalische Notizen“ den zu erwartenden Opern-Novitäten einleitende und verständigende Bemerkungen vorausschickte,[1] stiess in den weitesten Kreisen auf Widerspruch. Auch die Art, wie Weber gegen seine Untergebenen auftrat, mochte nicht nur bei diesen, sondern auch bei Hofe Anstoss erregen. Wie er z. B. gleich bei Einführung in die Kapelle seine Anrede mit den Worten schloss: „Dagegen erwarte ich aber auch, als Ihr Vorgesetzter, Ihren unbedingten Gehorsam. Ich werde gerecht, aber auch ohne Ansehen der Person gegen Jeden, am meisten gegen mich selbst, unerbittlich sein.“ Und wie manche Bemerkung, die der spitzen Zunge des geistvollen, an arglose süddeutsche Ungezwungenheit gewöhnten Mannes entschlüpfte, wird übertrieben und entstellt in die höchsten Kreise getragen worden sein.

Gewiss mag Weber, bei der ausserordentlichen Reizbarkeit seiner überaus fein organisirten Natur, Manches mit zu empfindlichem Argwohn, mit zu empfindlicher Eifersucht angesehen und aufgefasst haben, und gewiss würde hier und da ein milderes Auftreten, wenn nicht schicklicher, so doch vielleicht praktischer gewesen sein. Indessen darf nicht vergessen werden, dass er in einer Sache, die nicht nur die seine, sondern die der ganzen deutschen Musik überhaupt war, vor Allem auf Klar-

[1] Bei Max Maria von Weber im a. W. Thl. III abgedruckt.

stellung der Verhältnisse dringen und sich und ihr die Achtung sichern musste, ohne welche bei den gegen sie bestehenden Vorurtheilen und den gegen sie offen und heimlich gerichteten Angriffen eine gedeihliche Entwicklung nicht zu erwarten war.[1]

Weber führte in den Proben eine musterhafte Ordnung ein. Er hatte Ohr und Auge für Alles. Costüme, Decorationen, Gruppirungen wurden von ihm auf das Sorgfältigste in Betracht gezogen. Er, der im Privatleben so joviale, freundliche Mann, war hier von eiserner Strenge. Er duldete keine Vernachlässigung, noch irgend eine willkürliche Behandlung. Als einst bei der nach 11 Proben folgenden Generalprobe eines nur mittelmässigen Werkes ein Kapellmitglied verdrossen etwas über „die Plage mit dem Zeug" murmelte, stand er auf, reckte die Brille,

[1] Dies spricht sich bei fast jeder Gelegenheit, am entschiedensten aber in folgendem Briefe aus, welchen Weber am 13. Jan. 1817 in Bezug auf die Gleichstellung beider Opern an seinen Chef richtete und von dem ich hier die wichtigsten Stellen aushebe:

„Ich hoffe ganz im Geiste der anerkannten Huld, Güte, Gerechtigkeit und Kunstliebe unsres allergnädigsten Monarchen zu fühlen, wenn ich mich zu glauben unterstehe, dass bei einer neu zu gründenden Kunstanstalt es hauptsächlich auch darauf ankommt, ihr die Achtung der öffentlichen Meinung zu sichern, indem durch das ehrende Beispiel von oben jener Versuch auf den ehrenvollen Gesichtspunkt gehoben wird, der allein ein Streben und künstlerisches Vorwärtsschreiten möglich macht. Die öffentliche Meinung hat darin nur den Massstab der Vergleichung. Sie misst nach dem, was für andre Kunstanstalten geschehen, den Werth der neuen."

„Aus dieser einfachen Ansicht geht hervor, dass die Art und Weise, in der der Repräsentant des Ganzen, der jeweilige Leiter der Oper, im Verhältniss zu seinem Collegen steht, auch die Ehrenstufe bestimmt, die er durch die Anstalt und die Anstalt durch ihn erhält. Von dieser Ansicht von jeher erfüllt, ging meine Hoffnung dahin, als Königl. Kapellmeister die Leitung der deutschen Oper zu übernehmen. Ohne dieses tritt bloss ein subordinirtes Substitutum ein, welches dem Beispiel aller Hofkapellen entgegen ist und nach den Begriffen der Künstlerehre, die in der Welt festgestellt, jedem Künstler heilig sein müssen, mir durchaus unannehmbar sein muss."

fixirte den Kammermusiker und rief in scharfem Tone: „Beruhigen Sie sich! So lange ich nicht zu gut bin, ‚das Zeug‘ zu dirigiren, sind Sie auch nicht zu gut, es zu spielen.“ Bisweilen ging er auch freilich zu weit. Als beim Einstudiren der durch ein Militairmanöver gelichtete Chor einst sehr Ungenügendes leistete, donnerte Weber hinauf: „Nehmen Sie sich zusammen, Sie singen ja heut wie die Schweine!“ Da nun am folgenden Tage eine Deputation von vier Chormitgliedern bei Weber erschien, die ihn achtungsvoll, aber dringend ersuchte, das beleidigte Personal auf irgend eine Weise zu befriedigen, sagte er es wirklich auch zu. Er hielt die nächste Probe jedoch ganz wie gewöhnlich; erst am Schlusse derselben rief er aus: „Meine Damen und Herren vom Chor, auf ein Wort. Ich habe Sie neulich durch die Art meines Tadels verletzt und frage Sie heut, ob ich Recht hatte, Ihre Leistung zu tadeln? Seien Sie offen.“ Ein „Ja“ war die Antwort. „Nun,“ sagte er, sein Käppchen abnehmend, „so gestehe auch ich Ihnen, dass es mir von Herzen leid thut, Sie beleidigt zu haben.“ Der befriedigte Chor brach in ein schallendes Hoch hierauf aus.

In der That hatte der Chor auch Ursache, Weber dankbar zu sein. Bisher war derselbe, was die Bass- und Tenorstimmen betraf, von einer Anzahl hierzu befähigter Statisten unter Führung von einigen untergeordneten Sängern, — Alt und Sopran aber von den Sängern der Kreuzschule ausgeführt worden, welche den weiblichen Theil desselben zu vertreten hatten und bisweilen in einem halb lächerlichen, halb kläglichen Aufzuge kamen. Weber drang auf die Errichtung eines eigenen Singchors, und schon Ende 1817 war derselbe 38 Stimmen stark (8 Sopran, 11 Alt, 9 Tenor, 10 Bass). Ein tüchtiger Musiker, Moritz Metzner, der auch in der Oper mitwirkte und schon seit Nov. 1816 engagirt worden war,[1] wurde

[1] Er debütirte am 4. Nov. als Kapellmeister in dem gleichnamigen Intermezzo von Cimarosa.

als Director desselben angestellt.[1] Ein Tanzmeister übte dies Personal im angemessenen Gebrauch der körperlichen Bewegungen ein, und schon bei der zweiten Oper, die Weber aufführte (dem „Hausgesinde“ von Fischer), wirkte der kaum 14 Tage lang eingeübte Chor zur Verwunderung der Kenner.

Ueber die Thätigkeit Weber's auf dem Gebiete der Oper giebt die Statistik der Novitäten Auskunft. — Die erste Aufführung des Johann von Paris fiel mit dem Gastspiel der berühmten Sängerin Grünbaum (vom ständischen Theater in Prag) zusammen, welches Weber vermittelt hatte, um eine Kraft zu gewinnen, die sich mit der der italienischen Oper messen könnte. Es wurde ihretwegen auch noch das Lotterieloos von Isouard und der Blaubart von Gretry zur Aufführung gebracht. Wie sehr sie aber auch gefiel, so zerschlug sich doch jetzt noch das Engagement derselben. Dagegen wurden in diesem Jahre engagirt: Wilhelmi vom Cassler Theater, welcher am 20. Januar ein Gastspiel eröffnete und der, obschon seine Stärke im Schauspiel lag, auch in der Oper mitwirken musste; Genast aus Weimar, welcher am 13. April in Méhul's Jacob und seine Söhne als Jacob debütirte; Geiling, welcher am 10. Juli als Thomas in Solié's Geheimniss auftrat. — Als bedeutende Gastspiele des Jahres auf dem Gebiete der Oper mögen noch die von Franz Wild und Mad. Neumann-Sessi, Beide in nur einer Vorstellung, hervorgehoben werden. In diesem Jahre componirte Weber, ausser der Musik zu Müller's „Yngurd“, eine Cantate zum Namenstage der Tochter des Prinzen Max und die Cantate „l'Accoglienza“ zur Vermählung der

[1] Doch bezeichnete Weber schon damals den trefflichen Singmeister Johannes Micksch, welcher nach seiner Meinung gross im systematischen Gesangunterrichte, im Geschmack, edlen Vortrag und in der Bildung des musikalischen Gehörs, nicht aber für die Kunst der seelischen Begeisterung des Gesanges war, die geeignetste Persönlichkeit zur Schöpfung eines Theaterchors.

Prinzessin Maria Anna Carolina, welche am 29. Oct. zur Aufführung kam. Schon 1810 hatte Weber das Sujet des Freischütz zu einer Oper ins Auge gefasst. Bei Gelegenheit einer Begegnung mit Kind, bei der ihm das Apel'sche Gespensterbuch in die Hände kam, fragte er diesen, ob er es kenne. Dichter und Musiker begeisterten sich im weiteren Gespräche für die Aufgabe, und schon am nächsten Tage hatte Kind mit dem Texte begonnen, welcher in kaum 14 Tagen zu Stande kam.[1]

Inzwischen war auch Morlacchi nicht müssig gewesen. Er hatte verschiedene Opern mit Erfolg zur Aufführung gebracht und hoffte mit einem Oratorium Isacco, welches für den Osterheiligenabend bestimmt war, seinem Nebenbuhler Achtung einzuflössen. Dass ihm an dieser gelegen war, dass er auch vor diesem selbst Achtung — oder doch wenigstens die Klugheit hatte, das Ansehen von beiden zu gewinnen, geht daraus hervor, dass er wenige Tage vor Aufführung seines „Il barbiere di Seviglia" zu Weber kam, um ihn zu bitten, der Probe beizuwohnen und ihm sein Urtheil darüber zu sagen, und, da dies günstig ausfiel,[2] ihm sogar seinen Isacco zur Durchsicht gab und ihn zu einer Besprechung desselben veranlasste.[3]

[1] Weber's Braut erwarb sich damals wesentliche Verdienste um die Gestalt dieses Textes, der anfänglich den Titel „Die Jägersbraut" trug. Er begann ursprünglich mit einer Scene zwischen Agathe, Aennchen und dem Eremiten, was allerdings insofern etwas für sich hatte, als jetzt der Eremit ganz unvorbereitet am Schlusse erscheint; allein die Exposition war matt. Caroline schrieb daher ihrem Bräutigam: „Weg mit dieser Scene, mitten heraus ins Volksleben mit dem Beginne der Volksoper; lass sie mit der Scene vor der Waldschenke beginnen!"

[2] Weber schreibt darüber an seine Braut, dass er darin wirklich viel Schönes und Lobenswerthes fand. „Der Mensch hat wirklich viel Talent, aber wenig Oekonomie, weil er zu wenig gründliche Kenntnisse besitzt. Aber viel Ideen und besonders gut charakterisirte komische Sachen." Auch die Allgemeine Musikzeitung, die sonst Morlacchi vielfach angriff, lobt diese Oper.

[3] Dieses Werk wurde von Weber ungleich schwächer befunden.

Obschon Morlacchi die Gleichstellung Weber's nicht hatte hindern können, so nahm er doch jede einzelne Gelegenheit wahr, um seinen Vorrang und den der italienischen Oper geltend zu machen. Gleich die Eröffnung der Vorstellungen auf dem Theater des Lincke'schen Bades bot hierzu willkommenen Anlass.[1] Weber bekam Auftrag, daselbst zu spielen. Wurde die italienische Oper dessen enthoben, so war die deutsche in den Augen des Publicums im Range herabgesetzt. Morlacchi bot Alles auf, dies zu erreichen; Weber, es zu verhindern. „Bei Vitzthum wechselte der Besuch der Kapellmeister unaufhörlich. Weber kam, wenn Morlacchi ging." Das Unwohlsein des Ministers Einsiedel war der Sache der Deutschen günstig. Vitzthum konnte in dessen Folge beim Könige selbst Vortrag erstatten, und dieser entschied: „Die Italiener sollen ebenfalls auf dem Bade singen." Auch nach Pillnitz wurden die Deutschen zuerst gerufen und der König und die Prinzen unterhielten sich auf das Schmeichelhafteste mit Weber. Natürlich hatten diese Niederlagen, die Morlacchi hauptsächlich Vitzthum zuschreiben mochte, denselben höchlichst verdrossen, und da er kurze Zeit später den Auftrag erhielt, eine Oper für San Carlo in Neapel zu schreiben und dort zur Aufführung zu bringen, so kam er um einen achtmonatlichen Urlaub ein. Vitzthum bewilligte ihm jedoch nur einen dreimonatlichen, den Morlacchi nach heftiger Gegenrede nicht annahm. Da aber unmittelbar darauf Vitzthum ins Bad reiste, so wandte sich jetzt Morlacchi an Einsiedel und erlangte nicht nur den erbetenen achtmonatlichen Urlaub mit Königlicher Sanction, sondern auch die Genugthuung, dass Vitzthum bei seiner Rückkehr vom König ziemlich kühl, von seinem Chef aber aufs

Er schrieb aber doch die Besprechung (in No. 78 der Abendzeitung), die, wie sein Sohn sich ausdrückt, ein wahres kleines Muster diplomatisch-künstlerischer Kritik ist.

[1] Sie wurden am 17. Mai 1817 mit „Das Gut Sternberg," Lustspiel von Frau v. Weissenthurn, eröffnet.



Ungnädigste empfangen wurde. Vitzthum erbat in einem Vortrage die Anordnung einer genauen Untersuchung; Einsiedel wusste das aber zu vereiteln, so dass Vitzthum sich nach manchen Verdrüsslichkeiten mit der Erklärung begnügen musste, wie ja Se. Majestät vollkommen zufrieden mit seiner Amtsführung sei.—Morlacchi verliess Dresden im September 1817 — was zwar zu einer freieren Thätigkeit Weber's, aber auch zu einer Ueberbürdung desselben führte.

Weber glaubte die Gunst dieser Umstände benutzen zu können, dem Orchester eine bessere Einrichtung zu geben. Besonders unzweckmässig war die Anordnung der Pauken und Trompeten unterhalb der Königlichen Loge, von wo aus sie nicht zu genügender Geltung kamen und die Spieler vom Dirigenten nicht gesehen werden konnten. Für die italienische Oper mit ihrem schwachen Orchester und Personal, ihren einfacheren musikalischen Formen hatte dies wenig bedeutet; anders bei Weber, der die gesammte dramatische Action, die scenische wie die musikalische, in Betracht zog, sowie bei Werken mit stärkerem Orchester, mit complicirteren Chören und Ensemblestücken. Während also bisher vor und hinter dem Dirigenten je ein Contrabassist und ein Cellist sassen, die sich wechselseitig in ihrer Thätigkeit hinderten, ein dritter Contrabass in einer Ecke des Orchesters bei der Königsloge postirt war, ein vierter, falls es nöthig wurde, ein Stückchen vom Parquet eingeräumt erhielt; während ferner rechts vom Dirigenten der erste und zweite Violinist am selben Pulte, vor demselben zwei Bratschisten und links von diesen wieder vier erste und vier zweite Violinen und mitten in dem Streichquartett vorn an der Bühne je ein Alt-, Tenor- und Bassposaunist sassen, welche sich wechselseitig belästigten und die Klangwirkung ihrer Instrumente beeinträchtigten, links vom Dirigenten aber die übrigen Blasinstrumente angeordnet waren, — hatte Weber, und zwar zunächst bei der Aufführung der Festcantate „l'Accoglienza“, dem Orchester folgende Einrichtung ge-

geben: Unmittelbar hinter dem Souffleurkasten der Sitz des Dirigenten. Rechts die Streichinstrumente, von denen die Bratschen, Cello's und Contrabässe an die Wand des Parquets kamen, links die Blasinstrumente, die Posaunen im Centrum. Erst bei der Aufführung von Spontini's Vestalin hatte der König die veränderte Aufstellung bemerkt, weil er durch die jetzt in der Nähe seiner Loge placirten Posaunen unangenehm berührt worden war. Eine angreifende Kritik in der Abendzeitung und eine heftige Entgegnung Weber's, in welcher die italienische Oper in geringschätziger Weise besprochen wurde, thaten das Uebrige. Graf Einsiedel erliess die kurz angebundene Ordre: „Das Orchester hat künftig auf alle Fälle wieder die Stellung zu erhalten, wie solche bisher gewöhnlich gewesen." Auch vermochten zunächst alle Anstrengungen Vitzthum's und Weber's nichts an diesem Beschlusse zu ändern. Max Maria von Weber meint, dass erst der üble Eindruck, den er auf das Publicum ausgeübt, den Minister bestimmt habe, Weber zu begütigen und es ihm nahe zu legen, einzelne seiner Anordnungen bei der Direction der deutschen Oper wieder aufzunehmen.

In das Jahr 1818 fällt Weber's Composition des Krönungsmarsches zu Gehe's Heinrich IV., der später zum Oberon verwendet wurde, sowie die Jubelcantate zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Königs, von der jedoch nur die Ouverture (die Jubelouverture), welche gewissermassen auch die Ouverture zu Weber's glänzender neuer Aera ist, am Festtage (20. September), die Cantate selbst aber erst in einem Concerte gelegentlich einer Nachfeier des hohen Festes in der Neustädter Kirche zur Aufführung kam. Ferner eine Jubelmesse zur goldenen Hochzeit des Königspaares (17. Februar 1819) und Anfänge zum Freischütz. Weber's Jubelouverture hatte einen ausserordentlichen Erfolg; Morlacchi's Offertorium, welches das seine verdrängt hatte, aber kaum weniger. Er verdankte das hauptsächlich einem Sänger, mit dem

er sich bei seiner Rückkehr aus Italien wieder eingeführt hatte, dem jungen Giovanni Cantù, geb. 1798 in Mailand, welcher, ein Schüler Gentili's, mit einer trefflichen Technik „Alles verband, was die Natur einem Sänger gewähren kann". Leider starb er bereits drei Jahre später.

Das Jahr 1818 erbrachte der deutschen Oper nur das Engagement Toussaint's, wogegen Mad. Biedenfeld ausschied.[1] Der Auftrag, den Weber im folgenden Jahre auf eine Festoper zur Vermählung des Prinzen Friedrich August mit der Erzherzogin Caroline von Oesterreich erhielt, zu welcher der Text „Alcidor" von Kind bereits fertig war, führte zu Verhandlungen mit Gerstäcker. Das Project wurde jedoch, angeblich der grossen Kosten wegen, wieder zurückgezogen und Morlacchi mit einem Festspiele „Il Albino e il Tajo" beauftragt, welches dann auch am 9. October 1819 zur Aufführung kam. Dies ward die Veranlassung, dass Vitzthum neuerdings seine Entlassung verlangte. Sie wurde aber auch jetzt nicht angenommen, weil der König nach wie vor mit seiner Amtsführung völlig zufrieden sei. Doch wurde er zu Vorschlägen aufgefordert, welche den Umfang seiner Amtsgewalt bestimmter kennzeichnen sollten. Auf den hierüber erstatteten Vortrag erfolgte ein königliches Rescript, durch welches die Thätigkeit Vitzthum's in empfindlicher Weise eingeschränkt wurde, worauf derselbe nun in bestimmtem Tone um seine Entlassung nachsuchte, dieselbe erhielt, aber mit seinem vollen Gehalte im Königlichen Dienste verblieb. An seine Stelle trat im September 1820 der Geheimrath Hans Heinrich von Könneritz, ein gebildeter Mann, welcher das neue Amt, das er als einen blossen Uebergangsposten

[1] An Gastspielen finden sich in diesem Jahre im Ganzen folgende verzeichnet: Delcher aus Darmstadt, Gerstäcker aus Cassel, Schwarz und Klengel aus Wien, Dem. Schwarz aus Prag, Dem. Voss aus Augsburg, Wurm, die Schwestern Radicke aus Lemberg, Signora Campi aus Wien, Signora Gregori aus Paris.

betrachtete, jedoch ohne besondere Neigung, daher auch ohne Begeisterung, wohl aber mit Gewissenhaftigkeit verwaltete und daher um die Hebung des Instituts auch ernstlich bemüht war. Eine seiner ersten Anordnungen betraf die Regie des deutschen Theaters, die er unter dem Vorsitze Hellwig's einem aus diesem und den Schauspielern Werdy und Julius bestehenden Comité übertrug. Augenscheinlich suchte Könneritz sie hierdurch zu stärken.

Inzwischen war trotz sich ankündigender Kränklichkeit Weber's sein Freischütz tüchtig vorgeschritten und neben verschiedenen anderen Arbeiten auch seine „Aufforderung zum Tanze“ entstanden, ein Werk, welches auf dem Gebiete der Salon- und Tanzmusik fast eben so epochemachend war, wie seine Freiheitsgesänge auf dem des Liedes und später sein Freischütz auf dem der Oper. Hierher gehört ein Besuch L. Spohr's, welcher am 24. October mit seiner Gattin, einer berühmten Harfenspielerin, ein Concert im Theater gab, sowie der Heinrich Marschner's. Marschner, der damals in Pressburg die Gastfreundschaft eines Jugendfreundes, des Grafen Thaddäus von Amadée genoss, kam, sich nach dem Schicksale seiner Oper „Heinrich IV. und d'Aubigné“ zu erkundigen, die er bereits im vorigen Jahre zur Begutachtung eingesendet hatte. Mehr, als durch die zwanglosen Formen des untersetzten jungen Mannes und seine fast plumpe Ausdrucksweise, wurde Weber durch dessen Talent und durch ein wunderbares Ereigniss angezogen, welches mit der Aufführung jener Oper im folgenden Jahre zusammenhing. Marschner, welcher damals die Sache wieder ganz aus den Gedanken verloren hatte, wohnte nämlich am 13. Juli 1820 zu Pressburg im Traum der Aufführung seiner Oper im Dresdner Theater vollständig bei. Der Traum war so lebhaft und zusammenhängend, dass Marschner am anderen Morgen sich noch deutlich jedes Musikstücks zu erinnern wusste, das applaudirt worden war, worauf es der Graf und dessen

Mutter notirten. Einige Tage darauf erhielt er von Weber einen Brief mit der Schilderung der Aufführung am 13. Juli, welche in allen Einzelheiten denen seines Traumes entsprach.

Von den in dieses Jahr fallenden Veränderungen im Personal des deutschen Theaters ist hier nur das Engagement des Sängers und Schauspielers Aug. Mayer hervorzuheben, dem es nur bisweilen an Feinheit gebrach, um Tüchtiges zu leisten. Er blieb bis zu seinem Tode (1829) am Dresdner Theater.[1]

Im Jahre 1820 trat auf Weber's Betrieb der grosse Gesangslehrer Micksch an Metzner's Stelle, als Chordirector der deutschen Oper. Beide schätzten sich hoch, obschon es nicht an Reibungen zwischen ihnen fehlte und Weber von Micksch zu sagen pflegte, dass er zwar unter Aufsicht der grösste Chorlehrmeister der Welt, sich selbst überlassen aber der Ruin aller Stimmen sei; wogegen Micksch Webern beschuldigte, die Singstimmen nur wie Blasinstrumente zu behandeln und die Fähigkeiten derselben nicht ausreichend zu kennen.

Gleichzeitig wurde der deutschen Oper das Ehepaar Gerstäcker, die Sängerin Willmann und der Komiker Keller gewonnen. Friedrich Gerstäcker, geb. 1788 zu Schmiedeberg in Sachsen, wirkte schon als Kreuzschüler an der Dresdner italienischen Oper mit. Er debütirte in Chemnitz, wurde 1810 Mitglied der Joseph Seconda'schen Gesellschaft und gewann schon damals auf seinen Kunstreisen einen bedeutenden Ruf. Seine bei aller Kraft sehr liebliche Stimme war von seltenem Umfange, sein Vortrag, besonders im Recitativ, höchst edel und anmuthig. Leider blieb er der Dresdner

[1] Gastrollen gaben 1819 Pauli aus Magdeburg, Dem. Schaffner aus Berlin, Signor und Signora Spada aus München, Klengel aus Leipzig, Signora Campi, Gern aus Berlin, Mad. Beutler aus München, Sophie Schröder aus Wien, Finke aus Stuttgart, Mad. Strauss aus Prag, Häser aus Stuttgart, Becker aus Frankfurt a. M.

Bühne nur kurze Zeit erhalten. Schon 1821 kehrte er wieder nach Cassel zurück, wo er bereits 1825 starb.[1]

Auch überraschte um diese Zeit der Generaldirector v. Könneritz Webern mit der Anzeige, dass auf besonderen Wunsch der Königin die Blasinstrumente in Zukunft in der von ihm angeordneten Weise aufzustellen seien. Schon vorher hatte im Einverständniss mit Morlacchi das Quartett eine entsprechende Aufstellung erhalten. Auch war das Pult des Dirigenten bis an den Souffleurkasten vorgeschoben worden, so dass Weber auf diesem Gebiete noch einen vollständigen Sieg errang.

Schon am 13. Mai d. J. hatte derselbe die letzte Hand an die Partitur seines „Freischütz“ gelegt. Obschon es für den Intendanten der Berliner Oper, den Grafen Brühl, sehr nahe lag, sich um das Recht der ersten Aufführung dieses Werks zu bewerben, da der Componist von „Leyer und Schwert“ kaum in einer anderen grösseren Stadt Deutschlands auf stärkere und ausgebreitetere Sympathien rechnen konnte, als in Berlin, so ist deshalb die Thatsache, dass sich Dresden dieses Vorrecht entreissen liess, doch kaum minder beschämend. Brühl war es auch, welcher dem Componisten empfahl, den ursprünglichen, sentimentalen Titel: „Die Jägersbraut“ mit dem kräftigeren: „Der Freischütz“ zu vertauschen. Noch ehe das Werk ihm ganz überliefert werden konnte, erhielt Weber aber einen neuen Auftrag von ihm. Es galt das Wolff'sche Drama: Preciosa mit der nöthigen Musik auszustatten. Obschon Weber diese

[1] Gastrollen gaben in diesem Jahre: das Ehepaar Senk, Becker aus Frankfurt a. M., Stein aus Leipzig, Löwe aus Prag, Geiling Sohn aus Leipzig, Wagner aus Dresden, Dem. Willmann aus Wien, Baudius aus Stettin, Kirchner und Carli aus Dresden, Costenoble aus Wien, Mad. Brede aus Stuttgart, Hillebrand aus Wien, Mad. Bender aus Petersburg, Holtei aus Breslau, Dem. Pistor und Marr aus Hannover, Clausius aus Hamburg, Signora Borgondio und Marianna Sessi.



Arbeit nur ungern übernahm, so sollte dieselbe doch noch früher als der Freischütz und zwar schon am 15. März 1821 zur Aufführung gelangen, weil man sich letzteren für das nun bald zu eröffnende neue Schauspielhaus aufbewahren wollte. Die Kritik verhielt sich gegen die Musik der Preciosa fast kühl. In der Gunst des Publicums aber fasste sie mit jeder Darstellung tiefere Wurzeln. Mit dem Erfolge des Freischütz, welcher am 18. Juni d. J. in Scene ging und innerhalb der ersten 6 Monate 16, bis zum Schlusse des folgenden Jahres aber 51 Wiederholungen mit einer Einnahme von 23,482 Thlr.[1] erlebte, liess sich jedoch jener entfernt nicht vergleichen. Letzterer errang in Berlin der deutschen Oper für immer den Sieg über die unter Spontini's Leitung wieder mächtiger das Haupt erhebende italienische Oper.

In Dresden war es dem Componisten wenigstens möglich geworden, in einem Concerte seines Freundes Bärmann, welchem auch Meyerbeer beiwohnte, die Ouverture des frischen, herrlichen Werkes zur Aufführung zu bringen.

In dieser Oper hatte sich Weber in überraschendster Weise zu der vollen Höhe seines Talentes emporgeschwungen. Er hatte die in der Zeit liegende Begeisterung, der Schiller einen so erhabenen dichterischen Ausdruck zu geben wusste, mit der romantischen, auf die Auslebung der individuellen Empfindung gerichteten Stimmung derselben zu einem gemeinsamen, ebenso volksthümlichen, wie theatralisch wirksamen musikalischen Ausdruck gebracht. Dabei fasste er das dramatisch - musikalische Kunstwerk in seiner Gesammtwirkung und von allen Seiten ins Auge, weshalb es ihm aber auch nicht an Angriffen fehlte. So schrieb Spohr noch ein Jahr nach Erscheinen des Freischütz: „Da ich das Compositionstalent Weber's bis dahin nicht sehr hoch stellen konnte, so war ich

[1] Die Seidler-Wranitzky sang die Agathe, die graziöse Johanna Eunicke das Aennchen, Stüver den Max, Heinrich Blume den Kaspar.

begreiflicherweise nicht wenig gespannt, diese Oper kennen zu lernen, um zu ergründen, wodurch sie in den beiden Hauptstädten Deutschlands einen so enthusiastischen Beifall gefunden habe. Die nähere Bekanntschaft mit ihr löste das Räthsel des Erfolgs freilich nicht, es sei denn, dass ich ihn durch die Gabe Weber's, für den grossen Haufen schreiben zu können, erklärt finden wollte." Andere behaupteten, dass die Oper einen grossen Theil ihres Erfolgs dem Teufelsspuk und Feuerwerk verdanke. Und es war auch etwas Wahres daran, so dass Weber selbst einmal schrieb: „Der Teufelsspuk macht mich oft selbst irre, und wenn nicht ehrenwerthe Männer mir mit Zufriedenheit die Hand drückten, so dächte ich selbst, Musje Samiel mache die Sache allein."

Weber erhielt um diese Zeit einen Ruf nach Cassel mit 2500 Thlr. Gehalt. Er theilte seinem Chef diese Berufung mit, indem er die Entscheidung darüber der Gnade und Gerechtigkeit des Königs anheimstellte, wobei er darauf hinwies, dass seine Stellung in Dresden viel Drückendes mit sich führe, weil er das „aus eigener Erfahrung entsprungene Gefühl nicht verscheuchen könne, dass die deutsche Oper allerhöchsten Orts nur geduldet werde".

Könneritz schlug eine Gehaltserhöhung von 500 Thlr. vor. Einsiedel setzte sie auf 300 Thlr. herunter, weil Morlacchi, als der ältere der beiden Kapellmeister und als Leiter der italienischen Oper, die noch immer als erste betrachtet wurde, unmöglich schlechter als Weber dotirt werden könne. Weber, der eine grosse Anhänglichkeit an Dresden hatte, nahm dieses Anerbieten an und schlug für die ihm zugedachte Stelle in Cassel Spohr vor, der damals gerade in Dresden verweilte [1] und auch dieselbe erhielt.

Seltsamerweise sollte es gerade der Erfolg des Freischütz sein, der Kind und Weber entzweite. Kind hatte

[1] Spohr vereinbarte damals mit dem Dichter Gehe den Text zu seiner Jessonda.

ursprünglich einen bestimmten Antheil an den Honorarergebnissen beansprucht, Weber ihm aber, um späteren Misshelligkeiten vorzubeugen, ein- für allemal die Summe von 30 Ducaten geboten, worauf Kind auch eingegangen war. Da aber Weber bis Ende 1821 bereits 1633 Thlr. für diese Oper bezogen hatte, so schien ihm jetzt Kind doch benachtheiligt zu sein, daher er sich veranlasst fühlte, demselben mit einem herzlichen Briefe noch einmal eine gleiche Summe zu senden. Weber, welcher später selbst ein ähnliches Ansinnen des Berliner Theaters mit grosser Empfindlichkeit ablehnte,[1] hätte sich sagen können, dass Kind, ohnedies schon gereizt, weil aller Ruhm des gemeinschaftlichen Werks auf die Seite des Componisten gefallen war, diese Gabe zurückweisen werde, was in der That mit einem höchst anzüglichen Briefe geschah.[2]

Dies war der Grund, weshalb Weber für den Text einer ihm in diesem Jahre von dem Impresario des Kärnthnerthor-Theaters in Wien, Domenico Barbajo, bestellten Oper sich nicht wieder an Kind, sondern an die Dichterin Helmine von Chezy, eine Enkelin der Karschin, wendete, die sich damals in Dresden aufhielt. Die Wahl der Dichterin war aber eine ebenso wenig glückliche, wie die Wahl des Stoffs, die auf die Geschichte des Gérard de Nevers gefallen war.

Von den Engagements des Jahres 1821 kam nur das des Ehepaars Unzelmann der Oper zu Gute, da

[1] Man schickte ihm nämlich nach der 50. Vorstellung als nachträgliches Honorar 100 Thlr. Weber sandte es aber mit einem sehr geistvoll, aber energisch geschriebenen Proteste an seinen Gönner, den Grafen Brühl, zurück.

[2] Kind spricht darin bitter von Componisten, die ein Libretto von einem Mindestfordernden kaufen und sich bei ihren Erfolgen bei prima donna, primo uomo, Intendanz, Maschinisten, Choristen, bis zum Lampenputzer herab, nur nicht beim Dichter des Textes bedankten.

sie eine brauchbare Coloratursängerin mit etwas spitzer Stimme, er ein leidlicher Mezzotenor war, welcher jedoch auch Rollen wie Don Juan sang. Die Stärke dieses Künstlers lag aber im Lustspiel.[1]

Das wichtigste Ereigniss des folgenden Jahres war die Aufführung des Weber'schen „Freischütz". Die Rolle der Agathe war in den Händen von Friederike Funk, die, ganz in italienischer Schule erzogen, mit grosser musikalischer Begabung eine edle Erscheinung, verständiges Spiel und Bühnenroutine verband, aber nicht frei von einer gewissen Kühle war, die sich dem Publicum leicht mittheilte. Aennchen fand in Frau Julie Haase, geb. Zucker,[2] in Gesang, Erscheinung und Spiel eine vortreffliche Darstellerin. Max war durch Bergmann vertreten, der wenigstens nach Seiten des Gesanges Vortreffliches leisten konnte. Kaspar fand in August Mayer einen gewandten Darsteller, bei dem man aber Gefahr lief, dass er den Charakter herabziehen werde. Die Aufführung, welche am 26. Januar stattfand, ging aber vortrefflich und feierte einen ganz ausserordentlichen Erfolg.

Schon am 27. Juni folgte nun auch in Dresden die Aufführung der Preciosa, welche hier indess nicht den Eindruck wie in Berlin machte. Frau von der Klogen (seit 1822 Mitglied der Bühne), welche die Titelrolle darstellte, errang zwar durch die schauspielerische Seite ihrer Leistung grossen Beifall, reichte aber mit ihren Stimmmitteln nicht aus.

[1] Gastspiele gaben: Staudacher aus München, Dem. Hufeland, Röckel aus Prag, Urban aus München, Wallbach aus Breslau, Mad. Reinhold aus Hamburg, Maurer aus Stuttgart, Dem. Kainz aus Wien, Frau v. d. Klogen aus Hamburg, Devrient aus Braunschweig, Dem. Canzi aus Wien.

[2] Ihre Schwester hatte die Bühne bereits vor zwei Jahren verlassen.

Zu der am 25. November stattfindenden Vermählungsfeier des Prinzen Johann mit der Prinzessin Amalie von Bayern war Morlacchi mit der Composition einer Cantate, Weber mit der eines von Robert gedichteten Festspiels beauftragt worden.

Von den in dieses Jahr fallenden Engagements seien hier folgende hervorgehoben: Demoiselle Veltheim, Herr Tourny, Signor Gentili, Signora Tibaldi, Signora Zanetti, Signor Zezi. Fräulein Veltheim zeichnete sich durch eine angenehme Stimme, reine Intonation und leicht ansprechende Höhe aus. Tourny besass eine etwas bedeckte, doch angenehme Tenorstimme. Sein Erscheinen war ansprechend, sein Spiel aber unbeholfen. Demoiselle Tibaldi, die Tochter des Sängers, sang einen angenehmen und dabei kräftigen Mezzo-Sopran von nur mässiger Höhe. Gute Methode und natürliche Grazie werden an ihr gerühmt. Signora Zanetti hatte ihre musikalische Ausbildung von Polledro erhalten und gefiel sehr, verliess aber schon 1824 wieder die Dresdner Bühne. Herr Zezi, der ihr dagegen noch so lange erhalten bleiben sollte, zeichnete sich schon damals durch eine edle Bassstimme aus.

Von Gastspielen möchte ich zunächst desjenigen von Mad. Seidler aus Berlin gedenken, welche durch die Frische ihrer jugendlichen, wohlklingenden Stimme Bewunderung erregte. Wichtiger aber noch war, dass die berühmte Schauspielerin Sophie Schröder, diesmal mit ihren beiden Töchtern Betty und Wilhelmine, erschien. Letztere betrat am 21. Juni als Emmeline in Weigl's Schweizerfamilie zum ersten Male die Bühne, auf welcher sie noch so grosse Triumphe feiern sollte, und entzückte durch den jungfräulichen Reiz ihrer Erscheinung und den Schmelz ihrer schönen, kräftigen Stimme.[1]

[1] Ausser den Genannten traten in diesem Jahre noch auf: Dem. Maass, Regisseur Wolf nebst Gattin aus Berlin, Dem. Lindner

Die Erkrankung Morlacchi's und Schubert's hatte schon seit Monaten den ganzen Dienst auf Weber gehäuft, welcher, selbst leidend, anfangs 1823 auf Anstellung eines Musikdirectors drang und seinen Freund Gänsbacher hierzu empfahl. Dies wurde jedoch so lange verzögert, dass dieser inzwischen eine andere Stelle angenommen hatte, worauf Heinrich Marschner, mit dem man, wie es scheint, auch schon verhandelt hatte, die Stelle erhielt. Allerdings würde derselbe auch, wie kein Anderer, fähig gewesen sein, für Weber später Ersatz zu bieten. Man konnte aber damals noch nicht wissen, was man an ihm besass.

Marschner, 1795 in Zittau geboren, zeigte schon sehr früh musikalische Anlagen. Mit sechs Jahren erhielt er Clavierunterricht und war nach sechs Monaten bereits geschickter, als sein damaliger Lehrer; dies war auch mit einem zweiten und dritten der Fall. Auf dem Zittauer Gymnasium erhielt er von dem später berühmten Fr. Schneider Gesangunterricht. Zu arm, um sich weiter ausbilden lassen zu können, wurde er sein eigener Lehrer, bis er endlich in Leipzig, wohin er Rechtswissenschaft zu studiren kam, in Schicht einen Führer fand. Ein Concert, welches er 1815 in Carlsbad gab, vermittelte ihm die Freundschaft des Grafen Thaddäus von Amadée. Auch die Bekanntschaft mit Beethoven wurde ihm förderlich. Er schrieb 1816 eine kleine Oper: „Der Kyffhäuser Berg“, 1817: „Heinrich IV. und d'Aubigny“, hierauf „Saidar“. 1821 lernte er in Dresden Tieck kennen und wurde mit der Musik zu dem „Prinzen von Homburg“ beauftragt. Im folgenden Jahre schrieb er eine Oper Lucrezia, hierauf die schöne Ella und Ali Baba — aber er hatte mit all' diesen Arbeiten kein Glück. 1823 erhielt er die Anstellung in Dresden, wo er sich 1826 mit

aus Frankfurt a. M., Ed. Devrient aus Berlin (als Jacob und Leporello), Mad. Kraus, geb. Wranitzky, Hake aus Braunschweig, Regisseur Brandt aus Mannheim, Billwitz aus Frankfurt a. M.

der Sängerin Wohlbrück verheirathete, in demselben Jahre aber noch seine Stellung verliess, weil er nicht, wie er hoffte, zum Nachfolger Weber's erwählt wurde.

Bereits am 29. August 1823 hatte dieser die Euryanthe beendet und sich nur kurze Zeit später zur Leitung der Proben nach Wien begeben. Am 25. October wurde sie dort zum ersten Mal aufgeführt. Der erste Act hatte einen ganz ausserordentlichen Erfolg, der sich aber durch die Länge der Oper und der Zwischenacte allmählich abschwächte.

Das wichtigste Ereigniss dieses Jahres auf dem Gebiete der Oper in Dresden war die Aufführung des Fidelio mit Wilhelmine Schröder, als neu gewonnenes Mitglied der Bühne. Grossen Erfolg hatten auch Morlacchi's „Gioventù di Enrico V." (welche, besonders in den komischen Partien, zu seinen besten Arbeiten gehörte), sowie Mosè von Rossini, in welcher die Funk excellirte.

Ausserdem wurden der Oper in diesem Jahre der mit einer schönen Bassstimme begabte Risse und Fräul. Gentili, die Tochter des königl. Opernsängers, gewonnen, welche an die Stelle von Fräul. Zanetti trat und eine angenehme, frische Mezzo-Sopranstimme besass. Die Kapelle erlitt einen grossen Verlust durch den Abgang Polledro's. Er wurde durch Anton Rolla ersetzt, geb. 1797 in Parma, Sohn und Schüler des berühmten Alessandro Rolla, Kapellmeisters der Scala in Mailand. Der General von Watzdorf, Begleiter der sächsischen Prinzen auf einer Reise nach Italien, der ihn dort kennen lernte, vermittelte seine Anstellung. Rolla's Styl war grandios, sein Ton kräftig, voll und zum Herzen sprechend. Als Vorspieler wirkte er durch die Energie seines Vortrags belebend.

Von den Gastspielen des Jahres (1823) sei hier nur das von Emil Devrient aus Braunschweig hervorgehoben, insofern er in Weber's Freischütz als Kaspar auftrat.

Nach dem Urtheil des Componisten spielte er „um das Dreifache zu viel und malte das ganze Bild allzu sehr mit dem Borstenpinsel". Seine Stimme war mittelmässig und wenig geschult. Doch setzte Weber zu seinem: „hat schlecht gesungen", hinzu: „kann aber ein grosser Schauspieler werden."[1]

Im folgenden Jahre brachte Weber ein Werk des jungen Reissiger zur Aufführung, die italienische Oper „Dido abbandonata", die es aber über einen Achtungserfolg nicht hinausbringen konnte. Um so mehr gefiel Meyerbeer's ganz im italienischen Style gehaltene „Margarethe von Anjou". Am 31. März folgte die erste Aufführung der Euryanthe mit der früheren Dem. Schröder, welche inzwischen (bei einem Gastspiel in Hamburg) die Gattin des königl. Hofschauspielers Carl Devrient geworden war, als Euryanthe, Mayer als Lysiart, Bergmann als Adolar, Fräul. Funk als Eglantine. Hier wurde von den Musikverständigen diese Oper weit über den Freischütz gestellt.[2]

Auch in Berlin sollte die Euryanthe zur Aufführung kommen. Die Unterhandlungen, von Spontini hinter-

[1] Ausserdem gastirten: Kühn aus Mannheim, Mad. Mende, Dem. Pfeiffer (spätere Birch-Pfeiffer), Esslair aus München, Dem. Meyer aus Bremen, Fischer aus München, Rottmeyer aus Frankfurt a. M., Wagner aus Breslau, Mad. Schönberger, Mad. Vespermann aus München, Horina aus Bremen.

[2] In diesem Sinne äussert sich auch der Referent der Allg. Musikzeitung: „Mit dem Texte kann freilich Niemand zufrieden sein, wenn man ihn auch bis jetzt, wie es scheint aus Rücksicht, in den öffentlichen Blättern nicht angegriffen hat. Der Componist aber hat eine wahrhaft kraft- und ausdrucksvolle Musik geliefert, die zu den schönsten Erzeugnissen der deutschen Oper gehört. Das Publicum nahm sie mit lebhaftem Enthusiasmus auf, der sich bis jetzt erhalten hat, ein Beweis, dass nicht immer Teufelsbeschwörungen und Wolfsschluchten nöthig sind, um eine gute Musik gefallen zu machen." Sehr gelobt wird die Devrient, doch wird ihr Tremoliren vorgeworfen. Die Eglantine wird als die vollendetste Leistung der Dem. Funke bezeichnet.

trieben, schwebten schon seit Ende vorigen Jahres. Mitten in den hieraus entstehenden Misshelligkeiten, welche im Verein mit den Fortschritten seiner Krankheit das Leben Weber's mehr und mehr verdüsterten, fiel wie ein Lichtblick der Auftrag auf eine neue Oper für das Conventgarden-Theater in London, mit dem er Mitte Juni von dem Theaterunternehmer Charles Kemble überrascht wurde. Die Wahl des Stoffes schwankte anfänglich zwischen Faust und Oberon, wurde aber bald zu Gunsten des letzteren entschieden. Schon am 30. December d. J. erhielt er den von dem englischen Dichter R. Planché bearbeiteten Text.

Die immer wiederkehrenden Krankheiten Morlacchi's und seine damit zusammenhängenden Reisen nach Italien, sowie die Kränklichkeit Weber's hatten in den Kampf zwischen der italienischen und deutschen Oper einen Stillstand gebracht. Im März d. J. war auch noch der Kirchencompositeur Schubert gestorben. Weber hatte den Ritter von Seyfried in Wien für die erledigte Stelle in Vorschlag gebracht, die Wahl fiel jedoch durch Einfluss der Italiener auf den alten, untauglichen Vicenzo Rastrelli, welcher, wie zu erwarten war, dem Operndienste nicht einmal vorstehen konnte.

Die Ernennung des Generaldirectors von Könneritz zum Gesandten in Madrid hatte in diesem Jahre auch einen Wechsel in der obersten Leitung des Theaters zur Folge. Durch Rescript vom 4. September 1824 wurde zu seinem Nachfolger der frühere Oberforstmeister Kammerherr Wolf Adolph von Lüttichau ernannt. Obschon diese Ernennung vielfach bekrittelt wurde, sollte doch die langjährige Amtsverwaltung dieses Mannes die Blüthe des ihm anvertrauten Kunstinstituts umschliessen. Allerdings scheint die Wahl hauptsächlich nur auf der Gunst beruht zu haben, deren sich dieser Cavalier, welcher bisher der Kunst und dem Theater ganz fern stand, sowohl bei dem König, wie bei dem Minister Einsiedel

zu erfreuen hatte. Die Charaktereigenschaften, welche ihn auszeichneten, waren aber doch wohl mit massgebend, sowie der Einfluss seiner hochgebildeten, sich für Kunst und Wissenschaft lebhaft interessirenden Gattin, einer geborenen von Knobelsdorf, die hierdurch vielleicht einen fördernden Antheil an den theatralischen Künsten zu gewinnen hoffte. Gewiss wenigstens hat sie diesen Antheil, der ein sehr wohlthätiger war, später genommen und das Interesse, das sie beseelte, auch auf ihren Gatten zu übertragen verstanden, dessen im Ganzen mehr auf das Praktische gerichteter und dabei klarer und wohlwollender Geist eines idealen Zugs nicht entbehrte.

Unter den Erwerbungen dieses Jahres müssen besonders die des Tenoristen Bonfigli und der Signora Palazzesi hervorgehoben werden, durch welche der glückliche Stimmenentdecker Morlacchi bei seiner Rückkehr die Gunst des Publicums aufs Neue gewann. — Anton Bonfigli, 1794 in Lucca geboren, hatte mit den Erinnerungen an Cantù zu kämpfen, debütirte aber nichtsdestoweniger als Don Ramiro in „La Cenerentola“ mit ausserordentlichem Erfolge. Er war im Besitz einer herrlichen Stimme und guten Methode. Besonders wusste er vom Falset den wunderbarsten Gebrauch zu machen. Die Palazzesi zeichnete sich durch eine der schönsten Sopranstimmen, durch leichte und sichere Intonation, durch eine glänzende, mit tiefem Empfindungsausdruck verbundene Fertigkeit aus. Sie trat jedoch erst im folgenden Jahre in Rossini's „Zelmira“ auf, die grossen Beifall errang. Bei solcher Besetzung konnte es auch der neuesten Oper Morlacchi's: „Teobaldo und Isolina“ an diesem um so weniger fehlen, als sie zu seinen besten Arbeiten gehörte. Morlacchi trat darin, trotz der unverkennbaren Anlehnung an Rossini, der deutschen Musik etwas näher.[1]

[1] Gastrollen gaben 1824: Signora Gentili, Rösicke, Signora Clara Wagner, das Ehepaar Genast und Dem. Böhler aus Leipzig,

Die deutsche Oper brachte unter Anderem Faniska von Cherubini, Jessonda von Spohr und mit ungeheurem Erfolge Rossini's Barbier von Sevilla, da Morlacchi diesem letzteren wegen seiner gleichnamigen Oper die Aufnahme beharrlich verweigert hatte. Weber bekämpfte auf diese Weise die italienische Oper mit ihren eigenen Waffen. Auch besass er die Klugheit, im nächsten Jahre (1825) Spontini's „Olympia" als Festoper bei der Vermählung des Prinzen Max zur Aufführung zu bringen, ein Schritt, welcher, wie es scheint, die Wiederaufnahme der Verhandlungen mit Berlin wegen der Aufführung seiner Euryanthe und endlich auch diese selber zur Folge hatte.[1]

Am dritten Abende nach der Vermählungsfeier kam Morlacchi's Festcantate „La lite sopita" im festlich erleuchteten grossen Opernhause zur Aufführung. Blinder Feuerlärm brachte gleich zu Anfang der Vorstellung das Publicum in furchtbare Aufregung, deren drohende Folgen nur durch die Geistesgegenwart des Königs abgewendet wurden, welcher mit seiner Familie ruhig in seiner Loge verblieb. Der Zwischenfall veranlasste jedoch die Weglassung einer Arie, da der Sänger Bonfigli, der sich geflüchtet und versteckt hatte, nicht aufzufinden war.

In diesem Jahre (1825) sollte sowohl die deutsche wie die italienische Oper durch den fast gleichzeitigen Tod der beiden Regisseure Hellwig und Bassi ein grosser Verlust treffen. Letzterer wurde in dieser Eigenschaft durch den unermüdlichen Theatersecretär Th. Winkler ersetzt. An Hellwig's Stelle, der, wie ich weiterhin noch näher ausführen werde, schon längere Zeit dienstuntüch-

Titschow, Schwarz, Signora Maria Sandrini, Waltjen, Marr aus Hannover, Cornet aus Braunschweig.

[1] Am 23. December 1825 fand sie in Abwesenheit Spontini's mit grossem Erfolge statt. Die Seidler sang die Titelrolle, die Schulz die Eglantine, Bader den Adolar, Blume den Lysiart und Devrient den König

tig und durch Burmeister und Pauli in der Regie zeither vertreten worden war, trat am 1. Januar 1826 der Schauspieler Clemens Remie, von welchem Tieck 1827 schreibt: „Was ein Regisseur leisten kann, um der Direction zu helfen, geschieht durch Herrn Remie mit unendlichem Fleiss, musterhafter Pünktlichkeit und künstlerischer Einsicht.“ Er verliess diese Stellung am 1. Juli 1829, um als Geschäftsführer und Oberregisseur an die Spitze des neuen Leipziger königl. Hoftheaters zu treten, von welchem noch später die Rede sein wird.[1]

Grössere Verluste sollten aber die deutsche Oper im folgenden Jahre noch treffen. Schon längere Zeit war sie durch Indisposition der Mad. Devrient, durch die Krankheit von Mad. Haase, sowie endlich durch längere Abwesenheit Weber's in ihrer Thätigkeit gehemmt worden. Der Letztere, den Tod schon im Herzen, hatte sich, von seinem treuen Freunde Fürstenau begleitet, nach London zur Aufführung seines Oberon begeben. Nach einer Reihe glänzender Triumphe, zu denen er sich zuletzt nur noch mühevoll aufraffen konnte, die Brust von unauslöschlichem Heimweh erfüllt, machte in der Nacht des 22. Mai der Tod seinem ruhmvollen Leben, wie es scheint, schmerzlos ein Ende. Am 26. Juli war ihm die anmuthige Darstellerin seines Aennchen, Julie Haase, ihren Leiden erliegend, vorausgegangen, ein Verlust, der ebenfalls so bald nicht ersetzt werden sollte. Dem. Miller, die sie während ihrer Krankheit vertreten hatte und durch eine frische, wohlklingende Stimme erfreute, verliess, um sich zu verheirathen, damals gleichfalls die Bühne. Auch Tibaldi mit seiner Tochter trat vom Dresdner Theater zurück.

Die italienische Oper fand Ersatz in den Engage-

[1] Gastrollen gaben im Jahre 1825: Forti aus Wien, Koch aus Leipzig, Zahlhaas, Haberkorn, Kindler, Becker, Dem. Seconda, Blumauer, Stein aus Leipzig, Senger, Meaubert aus Strelitz, Linde, Ruppert, Maas, Mad. Grünbaum aus Wien.

ments von Signora Schiasetti und von Rubini. Die erste wurde ihrer schönen Altstimme wegen, die sich durch eine seltene Höhe auszeichnete, geschätzt. Sie besass alle Vorzüge der italienischen Schule: Reinheit der Intonation, schönes portamento, ausgezeichnete mezza voce. Auch Rubini fand seines geschmackvollen Vortrags wegen viel Anerkennung.

Schwieriger lagen die Verhältnisse für die deutsche Oper. Weber's Verlust war nicht zu ersetzen. Er musste um so fühlbarer werden, da man sich Marschner's Kraft nicht zu erhalten verstanden. In der That begegnen wir in dieser Zeit manchen Klagen über Rückgang der deutschen Oper, die freilich schon, aus den oben angeführten Gründen, bis in die letzte Zeit Weber's zurückreichen. Es war unter diesen Umständen immer ein Glück, dass man bei der zwischen dem Töplitzer Musikdirector Wolfram und dem noch jungen, aber talentvollen, musikalisch gebildeten Reissiger stattfindenden Wahl sich für Letzteren entschied, der nun an Marschner's Stelle trat, während diejenige Weber's noch unbesetzt blieb.[1] Schon im folgenden Jahre, nachdem dafür Hummel in Weimar ins Auge gefasst worden war, wurde Reissiger, welcher sich in der That sehr bewährt hatte, auf Lebenszeit zum Kapellmeister der Königl. deutschen Oper in Dresden ernannt.

Carl Gottlob Reissiger, 1798 in Belzig bei Wittenberg geboren, war von seinem Vater, der daselbst Cantor war, früh in der Musik unterwiesen worden. 1811 auf die Thomasschule in Leipzig gekommen, erregten seine musikalischen Anlagen und Kenntnisse die Aufmerksamkeit des Cantor Schicht. Zwar bezog Reissiger

[1] Gastrollen gaben 1826: Mad. Rochow aus Cöln, Detroit, Mejo, Gley, Veltheim, Clausius, Dem. Wohlbrück (die sich mit Marschner verheirathete), Barlow, Haas, Tauch, Dem. Laurent, Schwarz aus Wien, Rosenfeld, Mad. Hartknoch, Dem. Sutorius, Dem. Müller aus Wien, Devrient aus Berlin, Dem. Bochers.

später die Universität, widmete sich aber sehr bald ausschliesslich den musikalischen Studien. Auf Schicht's Empfehlung erhielt er die Mittel, dieselben in Wien und München fortsetzen zu können, wo Salieri und Winter ihm Vorbilder wurden. Mit Letzterem ward er persönlich befreundet und erhielt auch durch ihn vom königl. Theater in München den Auftrag, die Musik zu einem Trauerspiele „Nero“ zu schreiben, deren Erfolg ihn in weiteren Kreisen bekannt machte. Er componirte hierauf verschiedene Opern, von denen, wie wir gesehen, die „Dido abbandonata“ in Dresden zur Aufführung kam. Im Jahre 1823 erhielt er durch den Einfluss seiner Gönner von dem Könige von Preussen die Mittel zu einer Studienreise nach Frankreich und Italien, um über die Fortschritte der Musik in diesen Ländern Bericht zu erstatten, und nach seiner Rückkehr auch Anstellung in Berlin, von wo er dann nach Dresden berufen wurde. — Reissiger besass nicht die genialen Eigenschaften seines grossen Vorgängers, allein er war ein vielseitig begabter, höchst schätzenswerther, nach den mannichfaltigsten Richtungen hin fruchtbarer Componist. Vor Allem aber besass er die nothwendigen Eigenschaften, nicht um, wie Weber, im Kampf mit so viel Schwierigkeiten ein ganz neues Werk, wie die deutsche Oper, ins Leben zu rufen und zu der Höhe zu entwickeln, in welcher er jetzt sie empfing, wohl aber, um sie auf dieser Höhe zu erhalten und weiter fortzubilden. Kaum minder eifersüchtig und empfindlich wie dieser, besass er mehr Weltklugheit und Mässigung, um seine Zwecke durchzuführen und zu erreichen.

In Anton Babnigg (geb. 1795 in Wien) wurde der deutschen Oper ein Tenorist gewonnen, welcher der Devrient würdig zur Seite stehen konnte. Er hatte 1815 in Temesvar die Bühne betreten, war dann vier Jahre in Pesth der Liebling des Publicums, kürzere Zeit in Wien, um dann wieder nach Pesth zurückzukehren und

Regie und Direction daselbst zu übernehmen. Eine 1826 unternommene Kunstreise machte seinen Namen fast durch ganz Deutschland berühmt. Sein Ton war kräftig und doch dabei seelenvoll, seine Coloratur glänzend und feurig, seine Declamation voll natürlichem Ausdruck, innig und überzeugend. Dabei war er eine poetisch gestimmte Natur, besonders geeignet für Rollen romantischen Schwungs, — sein Fra Diavolo, sein Masaniello, sein Hüon, George Brown und Cortez waren wahrhaft herrliche Leistungen, die allen Denen, die ihn darin in seiner Blüthezeit sahen, gewiss unvergesslich geblieben sind. Leider verlor er zu früh die Stimme und gleichzeitig den jugendlichen Glanz der äusseren Erscheinung. — Auch das Ehepaar Wächter war eine glückliche Acquisition. Michael Wächter, geb. 1794 zu Nappersdorf in Unterösterreich, Sohn bemittelter Landleute, studirte in Wien die Rechte, ging aber seiner schönen und metallreichen Baritonstimme wegen 1819 zum Theater über. Er debütirte in Graz und errang sich sowohl hier, wie später in Pesth (1821), Wien und Berlin, am Königstädtischen Theater, wo er (1825—27) neben Henriette Sonntag, Jäger, Spitzeder wirkte, die grösste Anerkennung. Von hier wurde er auf Anregung seines langjährigen Freundes, des Regisseurs Remie, nach Dresden berufen. Obschon sein Spiel nie von grosser Bedeutung war, soll er früher doch ungleich gewandter gewesen sein. Sein Templer, Telasco, Figaro, Seneschall, Leporello waren Leistungen von ungewöhnlichem Werth. Er blieb bis zu seinem Tode 1853 der Dresdner Bühne erhalten. Seine Gattin Therese war damals in Soubrettenrollen beliebt, wenn sie auch einen vollen Ersatz für die liebliche Haase nicht bieten konnte. Später trat sie mit Glück in das Fach der komischen Alten ein.[1]

[1] In diesem Jahre verliess Fräul. Funk die Dresdner Bühne. — Gastrollen gaben daran: Henriette Sonntag aus Berlin, Boucher von Sondershausen, Dem. Huber aus Mainz, Mad. Mevius aus Hamburg.

Von den in diesem Jahre gegebenen Vorstellungen zeichnete sich besonders die des Don Giovanni (14. Febr. 1827) in neuer Besetzung aus: Salvatori (Don Giovanni), Veltheim (Donna Anna), Rubini (Ottavio), Zezi (Commandatore), Palazzesi (Elvira), Benincasa (Leporello), Boehme (Mazetto), die Schiavetti (Zerline). Auch Rossini's „Donna del lago" mit der Palazzesi übte grosse Anziehungskraft aus.

Bereits am 5. Mai d. J. war König Friedrich August I. nach einer 54jährigen ereignissvollen Regierung gestorben. Nur mit Widerstreben vertauschte dessen Bruder Anton die seinen künstlerischen Neigungen gewidmete Musse mit dem an ihn herantretenden schweren und verantwortungsreichen Beruf.

Als eine Blüthe und Frucht der ersteren sollte im folgenden Jahre (1827) zur Feier des Kirchganges der Prinzessin Amalia nach erfolgter Geburt des jetzigen Königs Albert eine von ihm verfasste Cantate: „La nascita del sole" zu öffentlicher Aufführung gelangen. In diesem Jahre kam auch das letzte Werk C. M. v. Weber's, sein „Oberon", welcher bis zum Schlusse desselben 25 Vorstellungen erlebte, zu vorzüglicher Darstellung. (Oberon — Bergmann. Hüon — Babnigg. Scherasmin — Wächter. Rezia — Devrient.) Eine überaus günstige Aufnahme fand auch Auber's liebliche Oper: „Der Maurer und der Schlosser", sowie Reissiger's Musik zu „Yelva".[1]

In diesem Jahre hatten bei der italienischen Oper Mad. Devrient und Wächter die Rollen der Donna Anna und des Don Giovanni übernommen.

Von den in diesem Jahre gemachten Engagements soll hier nur das von Dem. Agnes Schebest (geb. 1810 in Wien) hervorgehoben werden, welche schon seit längerer Zeit im Singchore der deutschen Oper in Dresden mit thätig war und hier ihre musikalische Ausbildung

[1] Dem. Fournier gab damals die Tittelrolle.

erhalten hatte. Sie besass eine schöne, ausserordentlich kräftige Mezzosopranstimme und erreichte durch seltene Beherrschung ihrer Mittel eine grosse Bravour. Sie hatte mit Erfolg die Devrient zum Vorbild genommen und gehörte zu den wenigen Sängerinnen, die eines wahrhaft dramatischen, leidenschaftlichen Ausdrucks fähig waren.[1]

Das Jahr 1829 brachte im Wetteifer der beiden Kapellmeister die erste Aufführung der Oper „Libella“ von Reissiger und die des Melodramas „Colombo“ von Morlacchi. Beide wurden mit Beifall aufgenommen, ohne sich länger halten zu können. Dagegen errangen unter den Neuheiten: Auber's „Stumme von Portici“, die deutsche Bearbeitung der „Vestalin“ und die Wiederaufnahme von Rossini's „Otello“ in italienischer Sprache, mit Babnigg in der Titelrolle, ungewöhnliche Erfolge. Babnigg wurde, das erste Beispiel hiervon in Dresden, beim Auftreten mit Beifall empfangen.[2]

Auf Antrag des Leipziger Stadtraths hatte sich der Königliche Hof in Dresden bereit gefunden, nach Aufhören der Küstner'schen Entreprise, aufs Neue die Leitung des Leipziger Theaters, doch vorläufig nur auf drei Jahre, zu übernehmen. Durch Königl. Rescript wurde Herr v. Lüttichau auch damit beauftragt, welcher, wie ich bereits oben andeutete, als Geschäftsführer und Oberregisseur den Schauspieler Remie ernannte und ihm als Hilfsregisseure die Schauspieler Moritz Rott und Nabel zur Seite stellte. Musikdirector war Dorn. Die Vorstellungen wurden am 2. August 1829 mit einem Prologe Theodor Hell's und mit Julius Caesar eröffnet. Nach Remie's Abgange in

[1] Gastrollen gaben: Meser aus Frankfurt a. M., Volkmar und Mad. Schmid aus Hannover, Spielberger aus München, Stölzel aus Berlin, Herzfeld aus Hamburg, H. Kirchner aus Wien, Fürst aus Magdeburg.

[2] Gastrollen gaben 1829: Dem. Hermsdorf, Pillwitz, Krüger aus Berlin.

Dresden wurde hier die Regie der deutschen Oper zum ersten Male von der des Schauspiels getrennt; jene übernahm der Schauspieler Friedrich Wagner, die des letzteren, das Singspiel mit eingeschlossen, Pauli.

Ein grosser Verlust sollte die deutsche Oper im Jahre 1830 treffen: Mad. Schröder-Devrient, welche erst im Herbst des vergangenen Jahres einen neuen Contract auf vier Jahre zu bisher noch nicht gewährten Bedingungen abgeschlossen hatte (4000 Thlr. Gehalt, 2—3 Monate Urlaub, ein mit 500 Thlr. garantirtes Benefiz, 500 Thlr. Pension), benutzte gleich den ersten, kurz nach Beginn des neuen Contracts, im April 1830 angetretenen Urlaub, um contractbrüchig zu werden.[1]

[1] Lüttichau, durch einen ähnlichen Vorfall gewitzigt (im Jahre 1827 hatten sich die als Sängerinnen angestellten Geschwister Bamberger heimlich von Dresden entfernt), hatte in diesem Contract die Clausel aufgenommen, dass die Devrient, falls sie durch widerrechtliche Entfernung contractbrüchig würde, eine Conventionalstrafe von 4000 Thlr. an die Generaldirection zu zahlen verpflichtet sei. Die Devrient, damals in Paris, wo sie ihren Urlaub verbrachte, sehr gefeiert, war gleichwohl, wie der sächs. Gesandte daselbst nach Dresden berichtete, wegen eines Engagements mit der grossen Oper in Unterhandlung getreten. Lüttichau, welcher auf den Besitz dieser Sängerin einen grossen Werth legte, richtete einen sehr freundschaftlich gehaltenen Brief an dieselbe, in welchem er sie an ihre Pflicht erinnerte und ihr die Vortheile des Dresdner Engagements auseinandersetzte. Die Devrient zögerte aber über einen Monat, bis sie sich am 19. Juli, d. i. also fast 3 Wochen nach Ablauf ihres Urlaubs, zu einer Antwort bequemte, in der sie unter Anerkennung der wohlwollenden Gesinnungen ihres Chefs denselben bat, sie ihrer Verpflichtungen zu entbinden, damit sie an einem ihr von der grossen Oper angebotenen Engagement (40,000 Frcs. Gehalt, 15,000 Frcs. Benefiz und 3 Monate Urlaub), sowie überhaupt an dem Verfolge der sich ihr eröffnenden glänzenden Laufbahn nicht gehindert werde. Lüttichau erwiderte darauf:

„Ihr Schreiben von Boulogne sur Mer vom 19. dieses habe ich soeben bei meiner Anherkunft von Pillnitz erhalten, und beeile mich, Ihnen in der Kürze darauf zu antworten, zugleich aber auch die Versicherung zu geben, dass Se. Majestät der König in keinem Falle

Im Jahre 1830 traten beide Opern wieder wetteifernd mit einem neuen Componisten auf. Die deutsche mit Lindpaintner („Vampyr“), die italienische mit Bellini („Straniera“). Das Glück war auf Seiten der letzteren. Bellini hatte einen Erfolg, der Rossini's Herrschaft ernstlich bedrohte uud auch endlich erschütterte.

Unter den Gastspielen trat das von Dem. Heine-

Ihr Austreten aus dem Contract genehmigen wird; vielmehr hat er mir mit allem Ernst schon anbefohlen, die der Königl. Generaldirection zustehenden Rechte streng zu verfolgen. An einen Erlass oder Ermässigung der im Contract stipulirten 4000 Thlr. ist also nicht zu denken. 1000 Thlr. Vorschuss ist auch zurückzuzahlen, und die während Ihrer Abwesenheit hier ausgezahlten Monatsgehalte, so auf drei Monate 1000 Thlr. betragen, muss die Generaldirection ebenfalls in Anspruch nehmen. Herr von Könneritz wird officiellen Befehl erhalten, Ihr Engagement in Paris, da es Königl. Entreprise ist, zu hindern, und Graf Caramon, der französische Gesandte hier, müsste ebenfalls seinen Einfluss dort geltend machen, wie er mir früher bereits versprochen. Ein Contractbruch Ihrerseits würde daher öffentlich bekannt werden und für Sie selbst die unangenehmste Situation herbeiführen, abgerechnet, dass Sie durch solchen Schritt sich Ihrer Ehre verlustig machen und sich die Verachtung jedes rechtlich Denkenden zuziehen werden. Ueberlegen Sie dies Alles ruhig, Sie werden finden, dass ich nur zu Ihrem Besten spreche; bleiben Sie Ihrer Pflicht getreu und kommen Sie in jedem Falle sobald als möglich hierher zurück, vielleicht kann ich später zur Realisirung Ihrer Wünsche beitragen. Sie stehen jetzt allein, haben keinen einzigen Freund, der Ihnen ehrlich mit vernünftigem Rathe an die Hand geht. Die Versuchung ist gross, leicht ist der falsche Weg eingeschlagen, der Ihnen nur Reue und Unglück, trotz des äusserlichen Glanzes, einbringen kann. Folgen Sie mir. Nicht als Director in amtlicher Beziehung spreche ich jetzt mit Ihnen. Nur das Interesse, das ich persönlich an Ihnen und Ihrem künftigen Geschicke nehme, spricht in mir zu Ihnen. Sie handeln gegen sich selbst, wenn Sie verabsäumen, oder gar durch einen unzeitigen Gewaltschritt es unmöglich machen, mündlich mit mir über Ihre für Sie so unendlich wichtige Lage zu sprechen. Ich sehe wenigstens die Möglichkeit, dass vielleicht etwas sich ausmitteln lässt, wie Sie mit Ehren und an der Hand der Pflicht die Laufbahn, die sich jetzt mit so viel Ruhm und Beifall Ihnen eröffnet hat, künftig einmal fortsetzen und ungeachtet Ihrer jetzt noch langen Contractverhält-

fetter (als Rosine, Semiramide und als Prinzessin in Johann von Paris) besonders hervor.[1] Ihre Stimme, an sich herrlich, von bedeutendem Umfange, voll Metall und von bewundernswürdiger Gleichheit, war mit dem ausdrucksvollsten Vortrag verbunden.

Bemerkt mag hier werden, dass um diese Zeit Dem. Schebest als Emmeline die Aufmerksamkeit in stärkerem

nisse hier das vorgesteckte Ziel eher erreichen können, als diese es eigentlich bedingen. Kehren Sie also jetzt fürs Erste zu Ihren Verbindlichkeiten zurück, dies wird Ihnen alle Herzen, sowohl hier wie im Auslande, wieder zuwenden, und dann hoffe ich Ihnen selbst nützlich zu sein, während ich sonst den ernsten Gang des Processes gegen Sie mit aller Kraft geltend machen müsste. Folgen Sie meinem Rathe. Sie wissen, ich bin Ihnen stets freundlich zugethan gewesen, ich spreche aus vollem Herzen zu Ihnen, und gewiss Niemand auf der ganzen Welt kann und wird Ihnen besser rathen, als ich.“

Dieser eindringliche und wohlwollende Brief hatte jedoch nicht den erwünschten Erfolg. Alles, was die Devrient zugestand, war, unter ganz neuen Bedingungen zurückkehren zu wollen. Sie verlangte einen Contract auf 10 Jahre mit 5000 Thlr. Gehalt, ein mit 1000 Thlr. garantirtes Benefiz, 3 Monate Urlaub und Zusicherung einer Pension von 1000 Thlr.

Lüttichau, welcher diese Bedingungen ganz unannehmbar fand und daher in ihrem Vorschlage nur eine Falle erblickte, ging, um sich nicht zu präjudiciren, in keiner Weise auf eine Unterhandlung ein, sondern blieb fest bei seiner ersten Forderung stehen. Die Devrient beharrte ebenfalls auf ihrer Weigerung, nahm aber das Wohlwollen ihres Chefs, sowie auch ganz unmittelbar die Gnade des Königs in Anspruch, um sich der Zahlung der Conventionalstrafe enthoben zu sehen, scheiterte jedoch hier sowie dort an der ihrer Forderung entgegenstehenden Festigkeit. Man glaubte mit Recht, durch eine derartige Schonung des Künstlerübermuths und der Undankbarkeit ein gefährliches Beispiel für Andere zu geben.

Alles, was die Devrient damals erwirken konnte, waren nachsichtige Rückzahlungstermine.

[1] Sonst gaben noch Gastrollen: Rott aus Leipzig, Dem. Höffert aus Braunschweig, Moritz aus Prag, Dem. Senger aus München, Mad. Höffert aus Braunschweig, Frl. Benelli.



Grade auf sich zog, so dass sie nach Abgang der Devrient in bedeutsamer Weise in den Vordergrund des Operninteresses trat.

In das folgende Jahr (1831) fällt das Engagement des Tenoristen Matthias Schuster, geb. 1804 zu Niederleiss in Oesterreich. Er erhielt seine musikalische Ausbildung im Kloster Heiligenkreuz, im Schullehrer-Seminar zu Kronneuburg und endlich im Conservatorium zu Wien bei Benelli. Er trat an Bonfigli's Stelle, der in diesem Jahre hier abging.[1]

Die Anstellung eines deutschen Sängers für den ersten Platz der italienischen Oper war schon ein Symptom, dass auch hier ihre Zeit nun vorüber sei. Doch feierte sie selbst jetzt noch grosse Triumphe. Das Jahr 1831 brachte den Rossini'schen „Tell", der damals in zwei Abtheilungen und an zwei Abenden gegeben wurde. Ihm wurde von deutscher Seite Spohr's Faust würdig entgegengestellt. Hatte Rossini im Tell mit ernsterem Streben als sonst und in Anlehnung an die deutsche und französische Oper sein bedeutendstes Werk nächst dem Barbier von Sevilla geschaffen, so stand ihm im Faust auch wieder das deutscheste der Werke Spohr's, dessen romantische Neigungen ihn sonst gern in die Ferne trieben, gegenüber. Ihm folgte „Die Felsenmühle" von Reissiger, die sich durch eine gewisse Frische der Charakteristik auszeichnete. Durchgreifenden Erfolg aber hatten Bellini's „I Capuletti e Montecchi" und Marschner's „Templer und Jüdin".

Noch einmal hatten beide Opern sich wetteifernd auf ihrer Höhe zu zeigen gesucht. Schon aber waren der Gegner der deutschen weniger geworden. Auch

[1] Gastrollen gaben 1831: Fräul. von Hayn, Dem. Lauber, das Ehepaar Walter, Wazinger aus Braunschweig, Albert aus Hamburg, Koch aus Leipzig, Mad. und Dem. Berger aus Braunschweig, Eicke aus Braunschweig, Dobritz aus Stuttgart, Dem. Hirschmann, Porth, Mad. Pirscher.

bei Hofe konnte man sich ihrer Bedeutung nicht mehr verschliessen, zumal seit dem Tode des Königs Friedrich August (1827), auf dessen persönliche Neigung nicht mehr Rücksicht zu nehmen war. Zwar hatte König Anton mit gleichem Wohlwollen beide Institute neben einander bestehen lassen, wie er ja Alles im Sinne und Geiste seines verstorbenen, von ihm hochgeschätzten Bruders fortführen liess und die Regierung überhaupt nur ungern übernommen hatte. Die neue Zeit forderte aber andere Rücksichten. Die Erregung des Jahres 1830 hatte bewiesen, dass nicht mehr Alles denselben entsprach. Dazu war die italienische Oper zu sehr mit dem alten Regime verwachsen, als dass sie nicht jetzt von Vielen mit einem gewissen Misstrauen betrachtet werden sollte. Mit dem Minister Einsiedel hatte sie ihren wärmsten, ihren mächtigsten Vertheidiger verloren. Dazu nöthigte die neue Verfassung auch zu Ersparnissen. Gründe genug, den zur Mitregentschaft berufenen Friedrich August, einen der liebenswürdigsten, wohlwollendsten Fürsten der Zeit, der das Vertrauen für die unerlässliche Grundlage einer segensreichen Regierung ansah und sich über Vorurtheile und private Neigungen und Interessen hochherzig zu erheben wusste, zur Auflösung eines Instituts zu bestimmen, welches in die neue Zeit nicht mehr passte.

„Il Renegato“ von Morlacchi war die letzte Novität, welche die italienische Oper in Dresden gebracht, und mit „Don Giovanni“ von Mozart wurden ihre Vorstellungen am 31. März 1832 für immer geschlossen.[1] — Morlacchi blieb auch noch ferner Kapellmeister.

Von den Sängern wurden aber nur Zezi und Vestri beibehalten, welche nun auch in der deutschen Oper mitwirken mussten.

[1] In die Zeit vom 1. Januàr bis 1. April 1832 fallen von Gastspielen nur das von Mad. Kraus-Wranitzky aus Wien und das von Schrader aus Leipzig.



Natürlich hatte in dem Zeitraum von 1817—32 die Kapelle, ausser den schon verzeichneten, noch manche andere Veränderungen erfahren. Ich muss mich aber begnügen, in dem unten folgenden Verzeichnisse den Bestand derselben am 1. Jan. 1832 anzugeben und mich im Uebrigen auf folgende Notizen beschränken.[1] Der als Flötist und durch seine Freundschaft mit Weber berühmt gewordene Kammermusikus A. B. Fürstenau, geb. 1792 zu Münster, der Vater des jetzt in gleicher Stellung durch seine künstlerischen Leistungen sowohl, wie durch seine musik-

[1] Kapellmeister: Franz Morlacchi. — C. G. Reissiger.
Musikdirector: Joseph Rastrelli.
Concertmeister: Anton Rolla.
Viceconcertmeister: Franz Morgenroth.

Violinisten:

Franz Dunkel, J. C. Fr. Castelli, C. Tr. Schmiedel, C. G. Peschke, Ant. Hänsel, Aug. Lind, Friedr. Franz, C. G. Kopprasch, F. Fr. Richter, J. Tr. Mitscherling, Anton Seiss, F. Schubert, Sim. Winterstein, Pfeifer.

Bratschisten:

Franz Pohland, Horack, Ch. Alb. Beyer.

Violoncellisten:

Joh. Eisert, J. Just, Fr. Dotzauer, Schlick, F. A. Kummer, F. W. Kummer.

Contrabassisten:

A. Schubert, Heinr. Salomon, Jos. Besozzi, C. Tietz.

Flötisten:

G. Steudel, A. B. Fürstenau, Aug. Pauly, Haacke, Hebold.

Oboisten:

C. G. Kummer, C. G. Dietze, C. L. Taschenberg, Ch. G. Wustlich.

Clarinettisten:

J. G. Lauterbach, Fr. W. Lauterbach, G. Kotte, F. A. Dominick.

Fagottisten:

Fr. Schmidt, H. A. Kummer, Lorenz, G. Peschel, Peschel jun.

Waldhornisten:

Aug. Haase, C. G. Kretschmar, C. G. Listing jun., L. Haase, Adam.

Trompeter:

Kunze, F. A. Schwarz, Zillmann.

Pauker:

Seibecke, C. G. Herfart.

geschichtlichen Forschungen ausgezeichneten Moritz Fürstenau, trat 1820 als erster Flötist in die Königl. Sächs. Kapelle. Er gehörte einem berühmten Musikergeschlechte an, dessen hervorragendste Mitglieder sämmtlich Flötenvirtuosen und zwar ersten Ranges waren. Von ihnen aber ist er der bedeutendste. — Ludwig Tietz, schon länger Mitglied der Königl. Kapelle, wurde 1818 zum Viceconcertmeister derselben ernannt, dieser Stellung aber schon 1828 durch den Tod wieder entrissen, in die nun Franz Morgenroth eintrat.

Die Königl. Sächs. Kapelle hatte sich nicht nur ihren Weltruhm bewahrt, sondern unter Polledro's Führung noch an Feinheit der Schattirung im Zusammenspiel und unter der Direction Weber's an Energie, Schwung und charakteristischer Kraft des Gesammtausdrucks gewonnen, während Reissiger mit Erfolg bemüht war, sie auf dieser allgemein bewunderten Höhe zu erhalten.

Schon 1826 hatte eine Deputation der Kapelle der Königl. Generaldirection einen vorläufigen Entwurf zur Bildung eines Unterstützungsfonds für Wittwen und Waisen der Kapellmitglieder nebst dazugehörigem Regulativ mit der Bitte unterbreitet, demselben die Genehmigung des Königs zu vermitteln. Der Fond sollte aus der Einnahme eines alle Palmsonntage im Saale des grossen Opernhauses zu gebenden Concerts gebildet und die Verwaltung einem aus der Kapelle zu wählenden Vorstande übertragen werden. Der König genehmigte diesen Plan, und bereits am 29. December dieses Jahres durfte, um auch schon in diesem Jahre dem neuen Institute, um das sich Morlacchi durch die Anregung, die er dazu gab, wieder entschiedenes Verdienst erworben, eine entsprechende Einnahme zuzuwenden, das erste Concert dieser Art stattfinden.

---

## Das Schauspiel am Dresdner Hoftheater unter dem Einflusse Tieck's.

---

**Literarischer Zustand der Zeit. — Wirksamkeit Vitzthum's und Hellwig's. — Erwerbungen, Repertoire und Gastspiele bis 1820. — Einfluss Tieck's unter Könneritz. — Erwerbungen, Repertoire und Gastspiele bis 1824. — Herr v. Lüttichau. — Anstellung Tieck's. — Angriffe auf diesen. — Erwerbungen, Repertoire und Gastspiele bis 1832. — Umschwung in der Darstellungsweise. — Umschwung der Zeit. — Einfluss Tieck's von 1832 bis 1841. — Repertoire, Erwerbungen und Gastspiele.**

Der General-Director, Graf Vitzthum v. Eckstädt, hatte, wie wir bei der Entwicklung der Oper gesehen, die ihm durch seine Stellung auferlegte Aufgabe hier in einem grossen und freien Sinne ergriffen. Wer könnte wohl zweifeln, dass er nicht auch die Entwicklung des Schauspiels also ins Auge gefasst haben sollte? Die Schwierigkeiten waren aber hier fast noch grössere. Hatte das Schauspiel doch nicht nur mit dem Ansehen und Einflusse der italienischen Oper zu kämpfen, sondern es fand, trotz seiner innigen Verbindung mit der deutschen Oper, selbst noch in ihr ein Hinderniss und eine Rivalin. Ja gerade die Innigkeit dieser Verbindung musste dem einen oder der anderen zum Nachtheile ausschlagen. Waren es doch zum grössten Theile dieselben Darsteller, welche sowohl hier, wie dort Verwendung fanden und fast durchgehend nur auf dem einen dieser beiden Gebiete etwas Vorzügliches oder auch nur Verdienstliches leisteten

— Verhältnisse, welche sogar zu einer gemeinsamen Regie dieser beiden ganz verschiedenen Zweige des deutschen Theaters nöthigen mussten. Wohl hatte Vitzthum in Friedrich Hellwig einen Mann von der dazu nöthigen Bildung gefunden. Aber das Uebergewicht, welches die Leitung der deutschen Oper durch die Berufung einer Capacität von der Bedeutung und Energie C. M. v. Weber's erhielt, musste auch seine Thätigkeit vorzugsweise nach dieser einen Seite herüberziehen.

Was man bisher der Führung des Schauspiels in Dresden besonders zum Vorwurf gemacht, war der Mangel eines inneren Zusammenhangs mit der dramatischen Dichtung, war die daraus entspringende Unfähigkeit, Werke von einem tieferen poetischen Lebensgehalte, Werke eines höheren Styls zu einer angemessenen und harmonischen Darstellung zu bringen. Und doch war die hier zu lösende Aufgabe inzwischen noch eine weit schwierigere geworden. Die beiden Schauspielerschulen, die sich in Deutschland herausgebildet hatten, die ältere Hamburger auf Naturwahrheit und die jüngere Weimarsche auf stylvolle Schönheit ausgehende, würden in ihren Anfängen leicht ihre Berührungs-, ihre Vereinigungspunkte haben finden können.

Anstatt aber eine Versöhnung mit einander anzustreben, waren diese beiden Schulen allmählich in immer einseitigere Richtungen und zugleich immer mehr ins Oberflächliche gerathen. Jene beschränkte sich mehr und mehr auf die blosse Nachahmung des Wirklichen, indem sie dabei das Einzelne, Nebensächliche, Zufällige besonders betonte, wogegen bei dieser, welche mehr nur die Wirkungsweise der Natur im Allgemeinen in Betracht zog, das formelle Interesse bald überwog. Die erstere hatte sich vorzugsweise auf das Conversationsstück, auf das bürgerliche rührende Drama in Prosa geworfen, die letztere auf das Versdrama und auf die Werke des sogenannten höheren Styls.

Als Goethe der Gründer der Weimar'schen Schule wurde, hatte er in einem bestimmten Umfange mit seinen früheren Anschauungen gebrochen. Wenn ihm aber auch nicht mehr, wie einst, zum Dichter schon ein von einer Empfindung volles Herz genügte, so gehörte ihm dieses doch noch immer dazu. Auch würde es Unrecht sein, das, was er 1791 erstrebte, nur nach dem beurtheilen zu wollen, was er später (1803) in seinen Regeln für Schauspieler zusammengefasst hat, oder was die einzelnen Darsteller seiner Schule, selbst noch die besten, im Kampfe mit der naturalistischen Richtung der Zeit und in der Nachgiebigkeit gegen den Beifall der Massen, später geworden waren. Der Dichter der natürlichen Tochter (begonnen 1801) war ebenso wenig noch der Dichter der Iphigenia (von 1788), wie dieser der Dichter des Götz (von 1772). Jede dieser Arbeiten bezeichnet eine andere Phase geistiger Entwicklung und einen anderen Standpunkt künstlerischer Anschauung.

Inzwischen war aber die Dichtung nicht nur von einer bestimmten Richtung der Schauspielkunst mit offenen Armen, sondern selbst noch von derjenigen, welche sie früher ganz abgelehnt hatte, wenn auch nur widerwillig, aufgenommen worden. Den Wirkungen selbst, welche sie auf die Nation ausübte, hatte man sich am Theater überhaupt niemals widersetzen wollen. Wenn man auch diese Dichtungen selbst ablehnte, so suchte man vielmehr gerade ihrer Wirkungen sich zu bemächtigen. Der Erfolg ist leider nun einmal der einzige Massstab, zu dem sich die Bühne bekennt, wie sie auch meist und mit allen Mitteln kein anderes Ziel, als dieses, ins Auge fasst. Spielte daher auf den deutschen Theatern damals der Götz nur eine geduldete Rolle, so öffneten sich diese dafür um so bereitwilliger der Fluth der nur auf den scenischen Effect berechneten Ritterstücke, die er ins Leben gerufen hatte. Eine gleiche Fluth von Nachahmungen rief der Erfolg der Schiller'schen Räuber und

der seines Geistersehers in den unzähligen Spuk-, Schauer- und Räuberdramen der Zeit, rief später der Erfolg seines Wallenstein in den Schicksalstragödien ins Leben. Sobald man aber auch noch erkannt hatte, welche neue Wirkungen die Recitation des Schauspielers dem Versdrama abzugewinnen vermochte, welche Quelle neuer theatralischer Reizmittel auch hier noch verborgen lag, zögerte man nicht länger, das Versdrama selbst und als solches zu einem Gegenstande der schriftstellerischen und schauspielerischen Speculation zu machen. Von allen Seiten wurde die Bühne mit Versdramen der seltsamsten, wunderlichsten Formen überschwemmt. Wie einst zu Gottsched's Zeit die Extemporisten, die Anhänger der Hanswurstiaden und Staatsactionen sich den Erfolgen des regelmässigen Dramas nicht mehr zu widersetzen vermochten, wie wir selbst einen Schuch damals um Gottsched's Schutz bitten sahen, so wurden jetzt von denselben Theatern, die bisher nur der Natürlichkeitsrichtung gehuldigt hatten, die jüngst noch verfehmten Versdramen mit Begierde ergriffen. Wir können uns von diesen Verhältnissen am besten eine Vorstellung machen, wenn wir die Werke eines Schriftstellers wie Kotzebue in Betracht ziehen, welcher dem Zeitgeschmacke mit sicherer Witterung überall nachging und daher dieser poetisirenden Richtung ebenso huldigte, wie der banalen Natürlichkeitsrichtung.

Man hat die hieraus entstehende Verwirrung, welche der Ausbildung eines einheitlichen nationalen Styls im Drama und in der Schauspielkunst allerdings nicht wenig hinderlich war, hauptsächlich der sogen. romantischen Schule zur Last gelegt, und gewiss hat sie nicht wenig mit dazu beigetragen. Wie sie aber den romantischen Zug der Zeit nicht erst erfand, so ist sie es auch nicht erst gewesen, welche die dichterischen Formen anderer Nationen und Zeiten hervorzog und neu zu beleben versuchte. Und wie sehr sie auch mit der platten Natür-

lichkeitsrichtung im Kampfe lag, so war sie es doch gerade, welche vorzugsweise für Natur und Naturwahrheit eintrat. War doch der ganze romantische Zug der Zeit im Grunde nichts Anderes, als ein Protest der Natur gegen den Zwang überlieferter Formen und Regeln, die das Eigenste, Heiligste des individuellen Lebens, Gemüth und Empfindung, entweder ganz unterdrückten oder doch in einen lügnerischen Schein hüllten. Es konnte nicht fehlen, dass dieser so lange niedergehaltene Drang, der eben darum jetzt nur bei Naturen von einer besonders starken Eigenthümlichkeit hervortreten konnte, zu einer oft masslosen, überschwänglichen und willkürlichen Aeusserung des individuellen Empfindens führte, dass man das Verlangen hiernach nicht bloss zu befriedigen, sondern bis ins Krankhafte zu steigern suchte. Man griff hierbei in die Vergangenheit des eigenen nationalen Lebens, wie in die der anderen Nationen zurück, man ging den dunkelsten Beziehungen der Natur und des Geistes, ihren geheimnissvollsten Widersprüchen und Conflicten nach — man stellte der platten, verstandesmässigen Auffassung und Erklärung der Erscheinungen des Lebens eine Auffassung und Darstellung gegenüber, die sich vorzugsweise an das Unerklärbare, Mystische und Wunderbare desselben hielt. Um aber zu einem reinen Begriffe des Romantischen zu kommen, müssten wir dieses all seiner nicht selten krankhaften individuellen Besonderheiten entkleiden, obschon es doch gerade seiner eigenthümlichen Natur nach ein starkes individuelles Leben voraussetzt. Wollten wir diesen Begriff aus den Lebensäusserungen und Werken nur eines einzelnen Menschen gewinnen, so müsste das individuelle Gemüthsleben desselben nicht nur von einer sehr hohen, sondern auch von ganz universaler Bedeutung und dabei durch und durch gesund und harmonisch sein — wie es etwa das Goethe's gewesen sein mag, den man ja als Normalmenschen bezeichnet hat und der in der That in

den Werken seiner ersten grossen Dichtungsperiode die romantische Stimmung der Zeit zu dem weitaus vollsten, bedeutendsten, herrlichsten Ausdruck gebracht hat. Auch auf ihn wirkten die Einflüsse ferner und fremder Vorbilder ein, doch haben sie nicht verhindert, dass diese Werke durchaus original, volksthümlich und ächt deutsch sind. Auch er ging darin zum Theil den dunkelsten, geheimnissvollsten Widersprüchen und Räthseln des menschlichen Lebens nach, doch hat dies weder ihrer geistigen Gesundheit, noch dem anmuthigen Reiz ihrer Erscheinung Abbruch gethan. Wer die Romantik anklagt, die neuere Dichtung ihren natürlichsten Aufgaben entfremdet zu haben, dem werden wir zwar zugestehen müssen, dass dies in der That vielfach geschehen, ihm aber zugleich entgegenzuhalten haben, dass wir ihr andererseits auch das Höchste verdanken, was der dichterische Geist des deutschen Volks, ja der neueren Völker überhaupt hervorgebracht hat. Der Goethe'sche Faust, ein ganz vom romantischen Geiste empfangenes, geborenes und erfülltes Werk, ist zugleich das grösste Dichtungswerk, welches seit Shakespeare entstanden, und auch von keinem der einzelnen Werke dieses grössten Dichters der Neueren übertroffen worden ist.

Lag es nun schon in der Natur des romantischen Geistes, der auf Auslebung der individuellen Empfindung drang, dass er zu einer möglichst grossen Mannichfaltigkeit der Form und Gestaltung hinführen musste, so war doch der wieder auflebende Classicismus und Romanismus der Ausbildung eines einheitlichen nationalen Styls im Drama kaum minder verhängnissvoll. Dem Götz trat die Iphigenia, dem Faust der Tasso, dem Wallenstein die Braut von Messina, den Uebersetzungen Shakespeare's die Uebersetzungen Voltaire's, den Dramen Klinger's diejenigen Collin's gegenüber, und daneben beherrschten Iffland und Kotzebue, der letztere sich allen Wendungen des Zeitgeschmacks fügend, beherrschten die de la Motte-

Fouqué, Zacharias Werner, Houwald, Holbein und die Uebersetzer französischer Lustspiele und Melodramen die Bühne.

Mit all diesen Erscheinungen hatte Graf Vitzthum, hatte die Regie des Dresdner Theaters zu rechnen, und gewiss war es keine geringe Aufgabe, dieselben unter ein grosses einheitliches Darstellungsprincip zu stellen. Es gereichte ihnen aber zum Vortheil, dass die Leitungen des Dresdner Theaters seit lange erstrebt hatten, eine gewisse Uebereinstimmung in ihre, dem Princip einer nicht gerade tiefgehenden Naturwahrheit huldigenden Darstellungen zu bringen, die etwa ihren Höhepunkt in den bürgerlichen Schauspielen Iffland's fanden, und dass eine Reihe neuerer Engagements, wie das von Mad. Hartwig, Hellwig, Burmeister, Geyer und Julius sehr wohl geeignet waren, dieselben, ohne der Natürlichkeit Abbruch zu thun, in eine höhere Sphäre zu heben. Die bevorstehende Pensionirung Christ's und Haffner's legte aber gleichwohl noch einige Ergänzungen nahe.

Von den in die Verwaltung des Grafen Vitzthum fallenden Engagements, bei denen, wie wir sahen, die Entwicklung der deutschen Oper besonders zu berücksichtigen war, verdient hier vor Allem das Ehepaar Werdy eine besondere Hervorhebung.

Friedrich August Werdy, 1770 in Dresden geboren, von wo er bereits im 13. Jahre mit seinen Eltern nach Mannheim übersiedelte, trat als Volontär in das dortige Theaterorchester, aus dem er sich jedoch 1789 zur Bühne emporschwang, deren Anziehungskraft er nicht zu widerstehen vermochte. Schon im folgenden Jahre ging er zu seiner weiteren Ausbildung zu Schröder nach Hamburg, das er erst 1798 wieder verliess und mit Frankfurt a. M. vertauschte. Ein Gastspiel in Dresden[1]

[1] Er trat hier am 9. November mit Frau Vohs zum ersten Male in Kotzebue's Octavia auf.

führte sowohl zu seinem, wie zu dem Engagement seiner zugleich mit ihm auftretenden Braut, der Wittwe des früheren Weimar'schen Schauspielers Vohs. Hier sollte er ohne Unterbrechung bis zu seiner Pensionirung (1841) in Wirksamkeit bleiben. Er starb 1847. — Werdy wird wegen der einfachen Wahrheit, der Wärme und Würde seines Spiels von den competentesten Beurtheilern sehr hoch gestellt. Nur einzelne sprechen ihm Schwung der Begeisterung ab und rügen eine gewisse Eintönigkeit seines Vortrags. Tieck rühmt ihn besonders als Shylock, Kottwitz, Buttler, als Oberförster und als Bruder Lorenzo. Kaum minder wichtig war der Erwerb seiner Gattin, Friederike, verwittwete Vohs, Tochter des Schauspielers Porth, geb. 1777 zu Halberstadt. Sie begann ihre theatralische Laufbahn mit Soubrettenrollen (Goethe rühmte sie besonders als Gurli, für die sie wie geschaffen gewesen sei), trat dann in das Fach der jugendlichen Liebhaberinnen und Heldinnen ein (sie war die erste Darstellerin von Schiller's Maria Stuart), in welchem sie grosse Triumphe feierte,[1] um endlich auch noch im Fache der Mütter die ungetheilteste Anerkennung zu finden (z. B. als Oberförsterin, als Kurfürstin im Prinzen von Homburg, als Amme in Romeo und Julia). Sie hatte die Weimar'sche Schule durchlaufen, ohne an Wahrheit und Natürlichkeit irgend verloren zu haben. In einem Briefe an Kirmes in Weimar äussert sie sich sehr beglückt über ihre Dresdner Verhältnisse. Auch sie blieb der Königl. Bühne bis zu ihrer im Jahre 1843 erfolgenden Pensionirung erhalten und starb 1860.

Das in dasselbe Jahr fallende Engagement von Eduard Genast aus Weimar war zu vorübergehend, um für das Dresdner Theater recht nutzbar werden zu können, doch blieb er ein häufiger und gern gesehener Gast an demselben.

[1] In Dresden ward sie besonders als Sappho gerühmt.

Wie Werdy hatte auch Ferd. Heine aus Dresden seine theatralische Laufbahn als Musiker im Orchester begonnen. 1818 betrat er zum ersten Male die Bühne, der er durch die Vielseitigkeit seiner Bildung in mannichfaltiger Weise, als Darsteller, Zeichner, Costümier und Uebersetzer nützlich werden sollte. Ein feines, hochliegendes Organ und eine kleine Figur schränkten ihn zwar als Darsteller auf ein ziemlich enges Gebiet ein, doch zeichnete er sich auf demselben durch Gewandtheit und tüchtige Schule vortheilhaft aus. Die glückliche Durchführung einzelner Rollen hatte ihm in Dresden eine grosse Beliebtheit erworben.

In demselben Jahre trat in Fräul. Aug. Tilly aus Magdeburg eine angenehme Begabung für das Lustspiel hinzu. Mit diesem Engagement hing ohne Zweifel auch das im nächsten Jahre erfolgende von Louis Ferdinand Pauly (geb. 1797 in Berlin) zusammen. Sohn eines Buchdruckers, hatte er ursprünglich das Geschäft seines Vaters erlernt, ging jedoch, einem unwiderstehlichen Drange folgend, schon 1812 zur Bühne, der er mit einer kürzeren Unterbrechung im Jahre 1815, während welcher er sich als Freiwilliger dem Kriegszuge nach Frankreich anschloss, unausgesetzt treu blieb. Nach seiner Rückkehr nahm er seine schauspielerische Thätigkeit und zwar in Magdeburg wieder auf, wo er die Schauspielerin Tilly kennen lernte. Er folgte derselben nach Dresden, um sich mit ihr sofort zu vermählen, nachdem es ihm gelungen war, ebenfalls hier ein Engagement zu erhalten.

Obschon man an ihm anfänglich einen gewissen Mangel an Humor bemerken wollte, wurde er später doch gerade in den Rollen der humoristischen, gutherzigen und polternden Alten zu einem der vorzüglichsten Darsteller. Er war von einer ganz unwiderstehlichen und dabei höchst behaglichen Wirkung darin, kaum minder ausgezeichnet aber auch im Fache der Intrigants und Bösewichter, so lange dieselben blosse Naturmenschen

waren oder doch nicht über die Sphäre des bürgerlichen Lebens hinausgingen. Ossyp, Jago, Pfeffer etc. waren ganz unübertroffene Leistungen. Weniger befriedigte er in Rollen, die vornehme Haltung verlangten. Es fehlte ihm hierzu an Eleganz und weltmännischer Tournüre, sowie an Fülle und Glanz des Organs. Auf seinem eigensten Gebiete ist er aber an der Dresdner Bühne nie wieder völlig ersetzt worden.

Von ebenso grosser Bedeutung war das fast gleichzeitige Engagement von Friederike Schirmer, geb. Christ, welcher wir schon früher bei der Seconda'schen Gesellschaft in Dresden begegneten. Tieck sagt noch im Jahre 1827 von ihr: „Von Natur mit Grazie und einem wohllautenden Organ begabt, durch Studium und Fleiss von geistreichem und gebildetem Anstand und Ausdruck, ist ihre Lebhaftigkeit und Charakterzeichnung immer liebenswürdig und edel — eine wahre Künstlerin für das Lustspiel, vorzüglich das feinere, welches auf unserem Theater immer mehr zurückgestellt wird. Ihr gelingt der Ausdruck des Muthwillens, des Leichtsinns, der Feinheit, und Alles, was sie im Lustspiel wagt und versucht, ist trefflich. Dieser runde, edle Ton, diese Fähigkeit, sich in Formen und Ausdruck zu schmiegen, kommt der Künstlerin auch in ernsten Rollen zu statten, die sie oft mit Feuer und Anmuth giebt.“ Tieck lobt dann im Einzelnen ihre Julia, ihre Portia, ihre Natalie (Prinz von Homburg). „Im Trauerspiel hat sie, vielleicht durch falsches Studium verleitet, einen feierlichen, einförmigen Ton, welcher ermüdet. Dennoch werden sie nicht viele Schauspielerinnen in Deutschland auch hier übertreffen.“

Es sind vorzugsweise die schon jetzt hier vereinigten Kräfte gewesen, welche in ihrer weiteren Entwicklung die erste Blüthezeit des Schauspiels in Dresden herbeiführten. Noch kam hier der Zwiespalt der Hamburger und Weimar'schen Schule nur wenig zu Tage. Die etwa bestehende Verschiedenheit der Richtungen glich sich

mehr und mehr aus. Eine auf schöne Naturwahrheit ausgehende Spielweise wurde fast allen von ihnen gemein. Nicht nur das Lustspiel und bürgerliche Schauspiel, sondern auch das höhere Drama kam jetzt zu einer meist angemessenen, oft selbst glänzenden Darstellung.

Auch das Repertoire machte Fortschritte. Zu den bereits darin aufgenommenen classischen Stücken waren noch Lessing's „Nathan“, Schiller's „Wallenstein's Lager“ und „Die Piccolomini“, Calderon's „Das Leben ein Traum“ und „Don Gutierre“, Shakespeare's „Hamlet“ (nach Schlegel), Moreto's „Donna Diana“ und von den Neueren Stücke von Müllner, Grillparzer (Ahnfrau und Sappho), Klinger, Raupach, Oehlenschläger, Kleist (Käthchen) getreten, so wie auch die Dresdner Dichter nicht übersehen wurden. Wobei freilich zu berücksichtigen bleibt, dass die Aufnahme einzelner dieser Dramen wohl nur durch Gastspiele angeregt und veranlasst worden ist.

Von den in diesen Zeitabschnitt fallenden Gastspielen, welche der Leser in den Anmerkungen des vorigen Capitels in chronologischer Folge verzeichnet findet, habe ich hier nur die von Wohlbrück aus München (1817), von Sophie Schröder (1817 und 1819), von Becker aus Frankfurt a. M. (1819 und 1820), von Costenoble aus Wien, von Mad. Brede aus Stuttgart (früher bei der Seconda'schen Gesellschaft), von Holtei aus Breslau und von Marr aus Hannover (sämmtlich 1820) hervorzuheben. Besonders Sophie Schröder übte, wie überall, so auch hier durch ihre geniale und dabei massvoll-classische Darstellungs- und Vortragsweise den tiefsten, nachhaltigsten Eindruck aus.[1]

Es lässt sich schon hiernach gewiss nicht bezweifeln,

[1] Sie spielte das erste Mal: Johanna d'Arc, Rodogune, Lady Macbeth, Sappho, das zweite Mal: Phädra, Maria Stuart, Isabella (Braut von Messina), Sappho, Brunhilde (König Yngurd), Johanna von Montfaucon, Orsina.

dass unter Vitzthum's fernerer Leitung auch das Schauspiel sich in der vortheilhaftesten Weise weiter entwickelt haben würde. Wir sahen aber, welchem Einflusse derselbe erlag. Der 1820 an seine Stelle tretende Geheimrath von Könneritz glaubte demselben nicht besser nützen zu können, als indem er sich des Rathes eines Mannes bediente, der nicht nur eines ausgebreiteten Rufes als geistvoller Schriftsteller und Dichter und ausgezeichneter Kenner der Literatur, sondern auch insbesondere als einsichtiger Kenner der Bühne und (durch seine nie wieder erreichte Vorlesekunst) in gewissem Umfange selbst als dramatischer Darsteller genoss, — des Rathes Ludwig Tieck's, der sich seit Kurzem in Dresden niedergelassen hatte. Es ist übrigens zweifelhaft, ob Tieck's Einfluss auf das Dresdner Theater wirklich erst von dem Eintritte des Geheimraths Könneritz in die General-Direction desselben datirt. Denn wenn es zutreffend wäre, dass, wie Herm. von Friesen von Tieck glaubt gehört zu haben, Pauli wirklich auf dessen Rath engagirt worden ist, so müsste er schon mit Vitzthum oder doch mit Hellwig in näherer Verbindung gestanden haben.

Ludwig Tieck, 1773 zu Berlin geboren, Sohn des Bürgers und Seilermeisters Johann Ludwig Tieck, hatte von seiner Mutter, einer stillen, in sich gekehrten, sanften und gläubigen Frau, das tiefe Gemüth geerbt, das sich in ihm zu einer fast krankhaften Ueberreizung entwickelte, während sein Vater, ein Mann von seltener Tüchtigkeit des Charakters und von einem, bei nüchterner Verständigkeit, doch über die Enge des ihm von seinem Berufe gezogenen Gesichtskreises weit hinausgehenden, gesunden Urtheile, ihn von früh an zu einer besonnenen, praktisch-kühlen Auffassung des Lebens anhielt und den Ausbrüchen seiner Empfindsamkeit und seines Enthusiasmus fast immer Verspottung entgegensetzte, um sein aufloderndes Selbstgefühl durch Beschämung zur Bescheiden-

heit herabzustimmen. Kamen auf diese Weise in seinen Eltern die in der Zeit liegenden beiden Richtungen zu einem wenn auch nur beschränkten Ausdrucke, so war es doch hinreichend, damit sich in ihm unter diesem widersprechenden Einflusse ein Gegensatz herausbildete, in welchem seinem natürlichen Hange zur Phantasterei und zu schwärmerischer Empfindsamkeit ein wohlthätiges Gegengewicht geboten war, — ein Gegensatz, der sich durch Tieck's ganzes Leben und durch sein ganzes dichterisches und schriftstellerisches Schaffen hindurchzieht. Zu Zeiten schwärmerisch bis zur Exaltation — seine erste unerwiderte Jugendfreundschaft ergriff ihn mit einer Heftigkeit, die fast in Raserei ausartete und ihn bis zur Schwelle des Selbstmordes trieb — konnte er doch nur kurze Zeit später auf diese Zustände des Gemüths wie auf ein Räthsel zurücksehen. Er stand sich nicht selten fremd, unkenntlich, ein völlig Anderer gegenüber. Derselbe Mensch, welcher diese und ähnliche Beängstigungen eines bis ins Krankhafte gesteigerten Gemüths- und Phantasielebens in seinem „Abdallah“ niedergelegt hat, vermochte Jahre lang, wenn auch nur scheinbar, so doch immerhin täuschend, im Sinne und Geiste und zur Befriedigung eines der von ihm so vielfach verspotteten Häupter des plattesten, nüchternen Rationalismus — für Nicolai — zu schreiben und seinen Peter Leberecht ganz nur für das Mittelmass des Verständnisses zu berechnen, mit denen die Aufklärer sich zu begnügen pflegten. Doch nicht nur, dass einzelne seiner Werke vorbedacht in einem solchen Gegensatze zu anderen stehen, nicht nur, dass er in seiner Kritik oft ein ganz Anderer als in seinen Dichtungen erscheint, — wir begegnen auch diesem Gegensatz, diesem Widerspruch oft in einem und demselben seiner Werke. In seinen Entwürfen meist kühn, phantastisch, befremdend und übergreifend, sind wir nicht selten von der fast nüchternen Kühle der Ausführung und der Behandlung des Einzelnen betroffen.

Wenn ihm auch einerseits das Ursprüngliche für ein Merkmal alles Aechten und Grossen galt, so war ihm doch schlichte, einfache Wahrheit wieder eine ebenso unerlässliche Forderung. Das Streben nach beiden führte ihn aber nach ganz verschiedenen Richtungen hin. Er erscheint wie Einer, welcher zugleich in die Wolken fliegen und doch mit den Füssen den festen Boden der Wirklichkeit niemals verlieren möchte. Und darum konnte er auf der einen Seite jene nüchterne Verständigkeit, die sich Alles erklären zu können glaubte, für die es kein Wunder gab und keine Tiefe, aufs Schonungsloseste verspotten, auf der anderen dagegen die unwahre Empfindsamkeit, „die Starkgeisterei der Kraftmenschen, die in Räuber- und Spukgeschichten ihr Wesen trieb, und das unaufhörliche Selbstbespiegeln, das Studiren der Seele“ aufs Heftigste geisseln, um die Nothwendigkeit einer nüchternen Selbstbeschränkung anschaulich zu machen.

Es konnte nicht fehlen, dass Tieck bei diesem Widerspruch seines Wesens überall anstossen musste.

Ich will hier nur seines Verhältnisses zu Iffland und Kotzebue gedenken, weil dieses auf seine Dresdner Stellung nicht ohne Einfluss geblieben sein wird, wohin er sich 1819 kränklich und der Ruhe bedürftig zurückgezogen hatte. Denn wenn sie es auch verschmäht haben sollten, ihre Dresdner Verbindungen gegen ihn in Bewegung zu setzen, so lag doch schon in dem Verhältnisse zu ihnen ein hinreichender Grund, dass er hier von verschiedenen Seiten mit einer gewissen Voreingenommenheit angesehen werden musste.

Selbst ohne diese Voraussetzungen aber würde sich in Dresden sehr bald ein Missverhältniss zwischen ihm und den hier tonangebenden literarischen Persönlichkeiten herausgebildet haben müssen. Es lag zwischen ihm und den meisten von ihnen eine unübersteigliche Kluft, die nicht durch den blossen Abstand des Grades und die verschiedene Richtung ihrer Talente, sondern

durch den völligen Gegensatz ihrer Naturen und ihrer Anschauungen von Kunst und Leben bedingt war. Auch hatte er einzelne von ihnen, wie den eitlen Böttiger, schon früher persönlich beleidigt, und Andere, wenn auch nicht unmittelbar und persönlich, so doch in den literarischen Zielen angegriffen, die sie verfolgten.

Ein Mann von dem Umfange und der Tiefe des Geistes und von der weitreichenden Anerkennung, wie Tieck, konnte freilich, selbst wenn er gewollt hätte, in einer Stadt wie Dresden nicht ganz isolirt bleiben. Es fehlte auch hier nicht an romantisch gestimmten Elementen. Männer wie Malsburg, Löben, Förster, Kalkreuth und Schütz, zum Theil aus den Reihen des ihm im Ganzen nicht eben wohlwollenden Liederkreises, suchten und fanden in ihm ihren Mittelpunkt. Grade die Stimmführer dieses Kreises aber hatten dagegen ein sicheres Gefühl, dass Tieck ihre literarische Thätigkeit völlig geringschätzen und hierdurch ihren Einfluss bedrohen musste. Sie fühlten sich in der behaglichen Sicherheit ihres Ansehens gestört, in der Ausübung und Ausbeutung ihrer literarischen Betriebsamkeit gefährdet. Am schroffsten standen sich in diesen Beziehungen unstreitig Tieck und Theodor Hell gegenüber. War jenem die Kunst etwas Heiliges, eine Gottheit, zu welcher er nur in selbstloser Begeisterung aufzublicken wagte, so war sie diesem kaum mehr als eine Spenderin flüchtiger Unterhaltung und — eine melkende Kuh.

Es entspann sich ein Kampf der betriebsamen Mittelmässigkeit gegen den Adel und die Vornehmheit einer höheren Natur, gegen die Autorität des ächten Talents, und dieser Kampf wurde dem entsprechend geführt. Nichts schien geeigneter, den Gegner in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, als ihn als Verächter der letzteren darzustellen. Die Geringschätzung, welche Tieck gelegentlich für Kotzebue und Iffland und deren literarische Parteigänger an den Tag legte, wurde für Ge-

ringschätzung des Geschmacks und Urtheils des Dresdner Publicums ausgegeben. Es wurde zum Stichwort, dass Tieck dieses terrorisiren wolle. Den ersten Anlass dazu bot, wie es scheint, eine öffentliche Kundgebung Tieck's zur Befürwortung des Kleist'schen „Prinzen von Homburg“, dessen Aufführung er trotz der Anstrengungen seiner Gegner durchgesetzt hatte. Tieck, von Könneritz aufgefordert, die neuen Erscheinungen des Theaters kritisch zu beleuchten, eröffnete damit eine Reihe dramaturgischer Aufsätze, denen Theodor Hell in Rücksicht auf seinen Chef die Aufnahme nicht wohl versagen konnte. Auch war diese Befürwortung keineswegs eine aufdringliche, sie war vielmehr durch das ungünstige Vorurtheil herausgefordert worden, welches man gegen das Stück im Publicum zu verbreiten gewusst hatte, wie es denn bei all' seinen Vorzügen und Schönheiten auch schwache Angriffsstellen darbot.

Natürlich sahen sich die bisherigen kritischen Stimmführer der Abendzeitung hierdurch in ihren Rechten gekränkt und zur Seite geschoben, ja, was das Schlimmste war, durch den kritischen Gehalt und den Geist dieser Aufsätze auch völlig in Schatten gestellt. Was sie bisher mit Fug und Recht selbst glaubten ausüben zu dürfen, wurde an Tieck als unerhörte Anmassung angegriffen, und dieser gab ihnen selbst die Waffen dazu in die Hand. Nichts wurde ihm nachtheiliger, als seine Verspottungen Houwald's und seine Einwürfe gegen Schiller. Houwald, dessen ehrenvolle, aufopfernde patriotische Thätigkeit in den Jahren 1806—13 in dankbarer Erinnerung stand, war eine der populärsten Persönlichkeiten in Dresden, wo er nahe Verwandte besass. Schiller aber — war der gefeiertste Dichter und der populärste Mann in ganz Deutschland. Wohl hatte Tieck im Ganzen mit jenen Verspottungen und Einwürfen Recht, im Einzelnen aber ging er zu weit und bot hierdurch seinen Gegnern selbst wieder willkommene Angriffsobjecte.

Wie übertrieben und falsch jedoch andererseits die Beschuldigungen waren, die man über das Verderbliche des Einflusses Tieck's auf die Entwicklung des Theaters in Umlauf zu setzen sich nicht entblödete, lässt sich am besten erkennen, wenn man die Thätigkeit in Betracht zieht, welche dasselbe während der Amtsführung des Geheimraths Könneritz, d. i. also unter Tieck's Einflusse, entfaltete.

Von Stücken, deren Aufnahme sich muthmasslich auf Tieck's poetische Liebhabereien zurückführen lassen dürften, finden sich unter den Trauerspielen: „Romeo und Julie“ und „Lear“ in den neuen Uebersetzungen von Schlegel und Voss, unter den Schauspielen ausser dem schon erwähnten Prinzen von Homburg noch: „Die Geschwister“ und „Iphigenia“ von Goethe, unter den Lustspielen vielleicht: „Das öffentliche Geheimniss“ nach Calderon, „Die Brüder“ nach Terenz und „Der Zinngiesser“ nach Holberg, — welche mit Ausnahme des Terenz'schen Lustspiels, für dessen Wahl wenigstens keine romantischen Anwandlungen massgebend gewesen sein konnten, auch auf den übrigen bedeutenderen Bühnen Deutschlands zur Zeit gegeben wurden und sich mit nur wenigen Ausnahmen dauernd auf dem Repertoire derselben erhielten.

Welchen Einfluss Tieck auf die in diese Zeit fallenden Engagements genommen, lässt sich noch weniger bestimmen. Ich hebe von ihnen hier nur die bedeutenden hervor.

Im Jahre 1821 trat für kurze Zeit der Schauspieler Carl Unzelmann (geb. 1790 zu Berlin) mit seiner Gattin, einer Tochter des Weimar'schen Genast, in den Verband der Dresdner Bühne ein. Er hatte von seinem berühmteren Vater den grossen Umfang schauspielerischer Begabung geerbt, der ihn sowohl für ernste wie komische Charakterrollen befähigte. Er spielte den Franz Moor und den Rochus Pumpernickel. Die Leichtblütigkeit seines

Naturels verleitete ihn aber zu Uebertreibungen und Aeusserlichkeiten.

Ungleich wichtiger war das in dasselbe Jahr fallende Engagement Carl Devrient's (geb. 1799), des ältesten von drei Brüdern, welche, vielleicht angeregt von dem Ruhme ihres Oheims, sämmtlich gegen den Wunsch ihres Vaters, eines angesehenen Kaufmanns in Berlin, welcher sie nacheinander für den Handel bestimmt hatte, die schauspielerische Laufbahn und mit Erfolg betraten. Carl war bereits in das Geschäft des Vaters eingetreten, als ihn das Jahr 1815 zu den Waffen rief. Auch nach beendigtem Feldzug kehrte er in seine frühere Stellung zurück. Dem Zug zur Bühne war aber bald nicht länger zu widerstehen und 1819 trat er mit endlich erlangter Genehmigung seines Vaters zum ersten Male in Braunschweig auf. Carl war von der Natur mit den aussergewöhnlichsten Anlagen und Mitteln für seine Kunst begabt. Man hat ihn sogar den genialsten der drei Brüder genannt. War es wirklich der Fall, so hat er sein Talent doch bei Weitem nicht in gleichem Masse aus- und durchgebildet und von seiner Genialität einen nicht selten ans Leichtfertige streifenden Gebrauch gemacht, daher wir den widersprechendsten Urtheilen über seine Leistungen begegnen, die nicht selten etwas Zerrissenes, Fragmentarisches hatten und hierdurch die Harmonie des Zusammenspiels störten. Das Vortreffliche und Glänzende lag bei ihm oft dicht bei dem Unzulänglichen oder gänzlich Verfehlten. Seiner Begabung und den Eingebungen seiner Phantasie und Stimmung vertrauend, hatte seine Auffassung oft etwas Willkürliches, Launenhaftes. Seine mit den Jahren bis ins Masslose wachsende Eitelkeit verleitete ihn später zu einem Spiel mit seinen Mitteln, zu einer koketten, manierirten und übertreibenden Darstellungsweise. 1823 verheirathete er sich mit Wilhelmine Schröder — eine Ehe, die jedoch sehr bald (1828) einen unglücklichen Ausgang nahm. — Das in dieses Jahr fallende Engagement von

Rosalie Wagner, der Schwester Richard Wagner's, die später die Gattin Oswald Marbach's wurde, sollte für Dresden nicht von der Bedeutung werden, die es wohl hätte gewinnen können. Der Mangel an genügender Beschäftigung bestimmte sie 1826 ihre Entlassung zu fordern. Sie entwickelte sich später zu einer bedeutenden Darstellerin und trat 1830 bei dem Königl. Theater in Leipzig ein.

Von den Gastspielen dieser Zeit muss hier zunächst dasjenige des Wolf'schen Ehepaars aus Berlin (1822) hervorgehoben werden, welches jedoch nicht die ungetheilte Anerkennung fand, die der Ruf Beider erwarten liess. Besonders rügten an ihr einzelne Kritiker eine gewisse Eintönigkeit des Pathos, singenden Tonfall und unzulängliche Modulation.[1]

Das Jahr 1823 war ausgezeichnet durch die Gastspiele Esslair's und Emil Devrient's. Ueber das erstere hat Tieck ausführlich berichtet.

Emil Devrient, von dem schon als Sänger die Rede, war damals als Schauspieler noch nicht der glänzende Rhetoriker, als den wir ihn heute in Erinnerung haben. Doch zeigte der zwanzigjährige, bildschöne Jüngling schon jetzt ein Talent, das zu den grössten Erwartungen berechtigte. Sein Organ hatte, wie Genast sagt, in den

[1] Anders freilich lautet das Urtheil des nur in Molltönen sprechenden Böttiger: „Nie haben wir ein durchdachteres und besonneres Spiel mit mehr Anschein von Genialität gesehen. Nichts wirket erkältend, und doch ists eigentlich nur Kunstspiel. Alles, was in dieser Rücksicht über Eurythmie, Rundung, Zusammenklang gesagt worden, ist nun durch eigene Anschauung auch unsre Ueberzeugung geworden. Das heisst Worte sprechen und den Accent mit dem Sylbenmass und den rhetorischen Vortrag mit dem poetischen Ausdruck vermählen, dabei ein unglaublicher Haushalt mit einem beschränkten, vielleicht durch Ueberreiz geschwächten Tonumfang." — Ein gewisser Tadel klingt freilich auch durch dieses Lob noch hindurch. Jedenfalls sind die früheren Leistungen dieser bedeutenden Künstlerin nicht nach ihren dermaligen zu beurtheilen.

tieferen Lagen einen sonoren Klang, nur in den mittleren und namentlich in den oberen Tönen war etwas Sprödes, so dass er sie, ohne heiser zu werden, nur mit grosser Vorsicht gebrauchen konnte. Sein unermüdlicher Fleiss überwand aber diesen Uebelstand vollständig. — Im nächsten Jahr gab Genast, der damals in Leipzig angestellt war, mit seiner Frau und seiner Schwägerin, Doris Böhlert, der späteren Frau Emil Devrient's, einige Gastrollen mit grossem Erfolg.[1]

Je weniger der 1824 an Könneritz' Stelle tretende Kammerherr August von Lüttichau mit dem Geschäftskreise, welchem er vorstehen sollte, vertraut war, um so mehr war es nöthig, Männer zu sich heranzuziehen, deren Rath ihm hierbei förderlich werden konnte. Der Verlust, den das deutsche Theater durch den Tod des verdienstvollen Hellwig erlitten, musste ihm dieses noch näher legen. Schon im Herbste des vorigen Jahres war dieser plötzlich von einer Gemüthskrankheit befallen worden,[2] die ihn der Bühne mit nur kurzen Unterbrechungen entzog.[3]

[1] Wir verdanken diesem Aufenthalte eine Schilderung Tieck's, an welchen Genast eine Empfehlung Goethe's mitbrachte: „Obgleich ich vorbereitet war — heisst es in den Erinnerungen eines alten Schauspielers — einen Mann zu sehen, den die Gicht nach der rechten Seite gekrümmt hatte, so überraschte mich doch sein Anblick. Der Rücken war ganz gebogen und die herabhängende rechte Hand berührte das Knie, sein Kopf ruhte beinah auf der Schulter. Aber welch ein Kopf war das! Die hohe Stirn, das feurige, leuchtende Auge, die schöngeformte Nase, der etwas aufgeworfene Mund — Alles das bildete ein Ganzes von imponirender Schönheit. Sein Organ kam mir noch schöner vor, als das Goethe's, bei dem doch zuweilen eine gewisse Härte fühlbar wurde, während hier Alles so wohltönend und weich, wie kräftig und klangvoll war."

[2] Wie man sagt in Folge des Selbstmordes eines Theaterbeamten, welchen er kurz zuvor hart angelassen hatte, was aber vielleicht schon ein Symptom seiner Krankheit war.

[3] So trat er am 2. Mai 1824 nach langer Unterbrechung zum ersten Mal wieder als Lear, am 20. Juli in den beiden Sergeanten, am 17. Februar 1825 als Tell auf.

Seine letzte Rolle war Otto von Wittelsbach (8. Mai 1825), wobei sich, wie Frau Börner-Sandrini in ihren Erinnerungen erzählt, schon auffällige Merkmale der Zerstreutheit zeigten (er gähnte beispielsweise ganz laut vor dem Publicum). Unmittelbar darauf brach Tobsucht aus und machte seinem Leben noch in demselben Jahre ein Ende.

Es ist jedoch wahrscheinlich, dass auch ohne dieses Ereigniss die Berufung Tieck's zum Dramaturgen stattgefunden haben würde. Tieck gehörte schon seit längerer Zeit zu den hervorragendsten Mitgliedern des engeren Kreises, welchen die hochgebildete Gattin des neuen General-Directors in ihrem Hause zu versammeln pflegte und welcher auf die Leitung des Dresdner Hoftheaters schon dadurch einen bedeutenden, wenn auch nur mittelbaren Einfluss ausgeübt hat, dass Herr von Lüttichau sich hierdurch an den Verkehr mit bedeutenden Männern gewöhnte und die in solchen Stellungen nicht selten dagegen herrschende Scheu ganz überwand. Denn in der That hängt die unter seiner Verwaltung sich entwickelnde Blüthe des Dresdner Theaters wesentlich damit zusammen, dass er für fast alle wichtigen Stellen Kräfte ersten Ranges heranzuziehen bemüht war. Die freilich ungleich bequemere Begünstigung der Mittelmässigkeit war Lüttichau fremd.

Der Vortrag, durch welchen er für die Anstellung Ludwig Tieck's als Dramaturgen die Königliche Genehmigung nachsuchte, beweist hinlänglich, wie klar der neue Director die Pflichten seines Berufs erkannte und mit welchem freien Sinn er dieselben erfasste. Auch ist derselbe noch sonst bezeichnend für die damaligen Verhältnisse des Dresdner Hoftheaters, so dass ich ihn meinen Lesern nicht glaube vorenthalten zu sollen. Er lautet, wie folgt:

„An Se. Königliche Majestät von Sachsen.

Von dem lebhaftesten Eifer beseelt, den von Ew. Königl. Majestät mir allergnädigst anvertrauten Wirkungskreis nach Kräften auszu-

füllen und die mir übertragenen Aemter möglichst zweckmässig zu leiten, muss es mein eifrigster Wunsch sein, das hiesige Theater auf einen Standpunkt erheben zu können, welcher mir die Zufriedenheit von Ew. Königl. Majestät und der Anstalt den Rang neben den ersten und ausgezeichnetsten Bühnen sichern muss. Die Störung, welche bei dem jedesmaligen Wechsel der Generaldirection in dem Fortgange des Unternehmens eintritt, da der Geschäftskreis desselben zu weitumfassend und zu mannichfaltig ist, um sogleich ins Detail aller einzelnen Zweige der ihr untergeordneten Verwaltung eindringen zu können, hat besonders bei meinem Antritt um so fühlbarer werden müssen, da nicht allein durch die Krankheit von Hellwig eine Lücke entstanden, welche, doppelt störend, auch für das Repertoire von den ungünstigten Folgen ist, sondern die Geschäftsführung auch um so schwieriger wird, je weniger Leben in den Anstrengungen der einzelnen Individuen, sowie in dem Kreislauf der täglichen Geschäfte zu bemerken ist. Hierzu kommt, dass die Literatur der neueren Zeit so sehr gesunken, dass von den vielen Manuscripten, womit man überhäuft wird, fast nichts für die Bühne brauchbar und dieser Zweig der Anstalt überhaupt gar nicht gehörig berücksichtigt ist, welches um so nachtheiliger für das Ganze wirken muss, da die Bedürfnisse und Literatur des Theaters sowie die Fähigkeiten und Talente der Schauspieler nicht mit einem Blick so genau erkannt und beurtheilt werden können, als es für die Sache selbst erforderlich ist. Um diesem Uebelstande zu begegnen und zu verhindern, dass, was sehr häufig der Fall ist, Schauspieler, die die Regie übernehmen müssen und welche, um ihrem Talente Genüge zu thun, immer nur einseitig gebildet sein können, einen zu grossen Einfluss auf die Leitung der Theater und durch diese auf den Sinn und Geschmack des Publicums erhalten, ist die Stellung eines kundigen Literators und Dramaturgen unumgänglich nothwendig und kann nur hierdurch der Grad von Vollkommenheit erreicht werden, welcher im Allgemeinen so sehr zu wünschen ist. Sein Geschäft würde sich hauptsächlich dahin verbreiten, den eigentlichen literarischen Theil der Anstalt zu leiten und dem Generaldirector hierin berathend zur Seite zu stehen; er beurtheilt die eingesandten Manuscripte, übernimmt die Correctur derjenigen, die sich zur Aufführung eignen, und sagt seine Meinung, wie die Rollen zu besetzen sind; er ist bei der Lese- und ersten Probe zugegen, um die Schauspieler auf den Sinn des Stücks und die Bedeutung der Charaktere aufmerksam zu machen; bedeutende Stücke liest er vor, um den Schauspielern, die sich meist nur einseitig mit ihren Rollen beschäftigen, dadurch Ueberblick und Sinn für das Ganze beizubringen, aus welchem Verständniss eigentlich nur eine gute

und richtige Darstellung hervorgehen kann; vorzüglich muss er jüngeren Schauspielern nachzuhelfen suchen, ihnen die Aufgabe ihrer Kunst, sowie die Kenntnisse, die ihnen nothwendig sind, andeuten; in Ansehung der Costüme und der Decoration ertheilt er ebenfalls seinen Rath und muss sich wöchentlich unter dem Vorsitze des Generaldirectors mit den Regisseurs versammeln, um über die Bedürfnisse des Theaters, über Costüme, neue Stücke, über ältere, welche wieder gegeben werden können, über Declamation, Spiel, Besetzung der Rollen und Alles, was zum literarischen Theil der Geschäftsführung gehört, sich zu berathen und zu vereinigen. Das ungefähr deutet die Aufgabe an, was derselbe zu leisten hat; die Ausführung wird alles Einzelne deutlicher und namhaft machen und sich gewiss bewähren, besonders, da wir in der Person des Doctor Tieck einen der ausgezeichnetsten deutschen Schriftsteller hier besitzen, welcher aus Neigung für die Sache schon zeither nützlich und von Einfluss gewesen, es sich auch zur grössten Ehre rechnen, ja sich glücklich schätzen wird, Ew. Königl. Majestät seine treuen Dienste widmen zu können. Durchdrungen von der Zweckmässigkeit davon, wage ich es daher ehrfurchtsvoll in allerunterthänigsten Vortrag zu bringen, Ew. Königl. Majestät wollen allergnädigst geruhen, den Doctor Tieck mit einem jährlichen Gehalte von 600 Thlr. und, um seiner Stellung das nöthige Ansehen zu geben, mit dem Charakter als Hofrath IV. Classe bei dem hiesigen Königl. Theater anzustellen. Der Vortheil, welcher hiervon zu erwarten, steht mit dem Aufwand von 600 Thlr. in keinem Verhältniss; die reichsten Folgen für die Kunst und die ganze Anstalt würden sich zur Zufriedenheit Ew. Königl. Majestät sehr bald entwickeln, auch dabei noch der Gewinn erlangt werden, dass künftig die besten Schauspieler hier selbst gezogen, nicht mehr von auswärtigen Bühnen um so hohen Preis, wie zeither, erlangt werden müssen.

6. December 1824."

Bereits am 18. Dec. d. J. erfolgte nachstehende Königl. Resolution:

„Von Gottes Gnaden Friedrich August, König von Sachsen. Fester, lieber getreuer. Wir sind auf Euren unterthänigsten Vortrag vom 8. d. M. nicht abgeneigt, den hiesigen Privatgelehrten Dr. Tieck hauptsächlich zu Berathung und Aushülfe in dem literarischen Theil der bei der Generaldirection Unsres Hoftheaters vorkommenden Geschäfte, desgleichen zur Ausbildung der jüngeren und ungeübteren Schauspieler mit einem jährlichen Gehalte von 600 Thlr. und mit dem Charakter eines Hofraths in der IV. Classe anstellen zu lassen, halten jedoch aber für nöthig, dass zuvor sein Wirkungskreis und

sein Dienstverhältniss zur Generaldirection und zu den übrigen bei dem Hoftheater angestellten Personen näher bestimmt werde und begehren daher gnädigst, Ihr wollet uns einen Entwurf zu der dem Dr. Tieck zu ertheilenden Instruction vorlegen.“

Es geht aus diesem Rescripte deutlich genug hervor, dass die Wahl des neuen Dramaturgen mit einigen Bedenken angesehen wurde, die ohne Zweifel von einer Seite angeregt worden sein mochten, auf der man sich durch diese Wahl bedroht oder doch beengt sah. Wie früher die Böttiger, Therese aus dem Winkel u. A. sich durch die kritischen Beiträge Tieck's in der Abendzeitung in ihrem Ansehen verletzt fanden, so mag jetzt Hofrath Winkler eine ähnliche Empfindlichkeit nicht zu unterdrücken vermocht haben. Für das bei Hofe gegen Tieck erregte Misstrauen führt Herm. v. Friesen (Ludwig Tieck) mit Recht als Beweis eine Aeusserung des Ministers Einsiedel an, welcher den neuen Dramaturgen nach seiner Vorstellung mit dem Bemerken entliess, „sich der Tyrannisirung des Publicums durch einen zu einseitigen Geschmack zu enthalten“. Wir haben bei der Betrachtung des Repertoires der letzten Jahre gesehen, wie wenig ein solcher Vorwurf gerechtfertigt war. Noch mehr kann die Thatsache dafür Zeugniss ablegen, dass Tieck seine Stellung und seinen Einfluss in dem langen Zeitraum von 20 Jahren auch nicht einmal dazu benutzte, dem Publicum eine seiner eigenen Dichtungen aufzudrängen. Wie grell sticht diese vornehme Selbstlosigkeit und Enthaltsamkeit gegen die betriebsame Ausbeutung ab, die Theodor Winkler von seiner Stellung und seinem Talente glaubte machen zu dürfen, der in derselben Zeit 39 seiner dramatischen Bearbeitungen zur Aufführung bringen liess und in den meisten Jahren ungefähr den 7. Theil aller Vorstellungen in Anspruch nahm, im Jahre 1828 aber sogar 46 von nur 140 Vorstellungen!

Die Instruction, welche Tieck bei seiner Anstellung empfing und welche Lüttichau wahrscheinlich im Ein-

verständnisse mit diesem unter Berücksichtigung der ihm feindlichen Verhältnisse entworfen hatte, erhielt übrigens unbeanstandet, mit nur geringfügigen formellen Veränderungen, die Königliche Genehmigung. Sie unterband aber freilich gleich von vorn herein eine gedeihliche Wirksamkeit desselben. Dies geschah hauptsächlich durch die Bestimmung, dass ebenso wie Tieck keinem Anderen als nur dem Generaldirector unmittelbar untergeordnet sein sollte und von keinem Anderen unmittelbar Aufträge in Empfang zu nehmen brauchte, auch ihm wieder Niemand unmittelbar untergeordnet war, auch von ihm Niemand unmittelbar Aufträge zu empfangen, „sondern bei allen bestimmenden Beziehungen derselbe nur durch die Generaldirection zu wirken und derselben Vortrag zu machen hatte“.

Es liegt auf der Hand, dass hierdurch in allen streitigen Fällen — und wie viele würden selbst bei dem besten Einvernehmen noch vorgekommen sein — der Geschäftsgang ein schleppender zu werden, dass er für alle Theile unerträglich zu werden drohte. Und wie sehr man bemüht war, von dieser Handhabe Gebrauch zu machen, dafür lieferten schon die in den ersten Jahren der Anstellung Tieck's stattfindenden skandalösen Theatervorgänge den Beweis, welche gelegentlich der von ihm veranlassten Aufführung von Calderon's: „Dame Kobold“ stattfanden. Dieses Stück, dessen Wahl ich übrigens für keine besonders glückliche erachte, weil es, trotz einer poetisch angehauchten Behandlung der darin vorgeführten komischen Collisionen, doch ohne eigentliche Tiefe ist, hat gleichwohl bei einer mehr prosaischen Ausführung, auf moderne Verhältnisse übertragen, unter dem Titel: „Die Liebe im Eckhause“ — auf allen deutschen Bühnen eine Menge von Wiederholungen erlebt — Beweis genug, dass es eine so unwürdige Begegnung nicht verdiente. Es wurde am 2. Januar 1826 zum ersten Male nicht ohne Zeichen des Missfallens von

Seiten des freilich beeinflussten Publicums gegeben. Die Generaldirection, welche darin ein unbefangenes Urtheil nicht sah und von dem Werthe des Stücks überzeugt war, ordnete gleichwohl, und zwar mit vollem Rechte, nur wenige Tage später, am 8. Januar, eine Wiederholung desselben an. Obschon Tieck in der hierüber berathenden Comitésitzung der Einzige war, der sich lebhaft gegen die Wiederholung des Stückes erklärt hatte, war doch im Publicum verbreitet worden, dass er nur allein dieselbe der ausgesprochenen öffentlichen Meinung zum Trotz durchgesetzt habe. Es entstand hierdurch eine Aufregung, welche sich bei der Wiederholung in einer Weise entlud, die weithin von sich reden gemacht hat.[1]

So heftig der Schlag auch geführt wurde, so war

[1] Herr v. Friesen theilt über diese Vorgänge folgende unmittelbar nach dem Erlebniss verfasste Niederschrift eines daran Betheiligten mit, dessen Name ihm jedoch unbekannt:

8. Januar. Die Dame Kobold!!!

Tieck hatte, ungeachtet sich das Publicum neulich so missfällig ausgesprochen hatte, die Effronterie und Unverschämtheit begangen, das Stück wieder anzusetzen, und seine Tochter hatte auf dem Casino sich gegen einen Major N. N. geäussert, man wolle das Publicum erziehen. Hieraus folgte heute ein Ereigniss, was ich noch nicht erlebt habe: Nach dem Aufziehen des Vorhangs, als Julius und Pauli heraustraten, pochte das ganze Haus Secunden lang. Die Schauspieler verneigen sich und gehen ab. Applaus. Der Vorhang fällt. Applaudissement. Nach einer Weile ordnet Herr von Lüttichau an, den Vorhang, da das Publicum nun ruhig sei, wieder aufzuziehen. Julius will nicht auftreten, Pauli referirt das an Lüttichau; Unterredung zwischen diesem und Julius, Wiederaufziehen des Vorhangs; Julius spricht die ersten Worte; stärkeres Pochen, von geringem Pfeifen begleitet. Die Schauspieler gehen ab, Applaus. Nach wenigen Minuten tritt Pauli heraus und erklärt, wie er im Auftrage der Generaldirection dem Publicum bekannt zu machen habe, dass leider unter solchen Umständen heute keine Vorstelluug sein könne. Bravorufen, Applaus. Das Theater ist aus: die Besucher erhalten das Entree zurück. Die Casse verliert eine Tages-Einnahme uud die Tieck'sche Geschmacksdespotie ward gebrochen.

er zunächst doch ganz wirkungslos. Der Einfluss Tieck's tritt in den nächsten Jahren um Vieles stärker hervor.

Von 1826 — 32 finden sich von neuen Stücken: Goethe's Torquato Tasso[1] und Faust; Shakespeare's Heinrich IV. 1. u. 2. Th., Julius Cäsar, Othello und Viel Lärmen um Nichts; Lope's Stern von Sevilla; Grillparzer's Ein Diener seines Herrn; Uechtritz' Alexander und Darius und Rosamunde; Kleist's Der zerbrochene Krug, neben verschiedenen Stücken von Raupach, Collin, Auffenberg, Deinhardstein u. A. Sonst waren im Repertoire noch Schenk, Gehe, Klingemann, Deinhardstein, Töpfer vertreten. Auch die Birch-Pfeiffer erscheint und erlangt mit ihrem „Pfeffer-Rösel“, welches vorzüglich gespielt wurde, einen grossen und entscheidenden Erfolg. Unser besonderes Interesse verdienen aber die zu dieser Zeit der Oeffentlichkeit übergebenen Stücke der Prinzessin Amalia von Sachsen, die sie bisher gleich ihren Opern fast nur im engeren Familienkreise zur Darstellung hatte bringen lassen. Schon 1817 war von ihr ein Schauspiel: „Die Abenteuer der Thorenburg“ unter dem Schriftstellernamen A. Heiter ohne besonderen Beifall zur Aufführung gekommen. Jetzt (1829) trat sie mit dem Schauspiele: „Der Krönungstag“, welches sehr ansprach, unter demselben Autornamen hervor. Wie ihre anderen dieser Dichtungsperiode angehörenden Stücke,[2] stehen auch sie unter dem Einflusse romanischer Vorbilder. In dieses Jahr fällt die Entstehung einer vom Prinzen Johann gedichteten, von der Prinzessin Amalia componirten Local-Posse: „Der Kanonenschuss“, welche am 9. Juni 1829 im Prinzlichen Gartenpalais auf der Langen-

[1] Besetzung: Alphons — Julius. Leonore — Mad. Schirmer. Sanvitale — Frl. Gley. Tasso — Becker. Antonio — Zahlhaas.

[2] Elvira; Graf von Toulouse; zwei Nächte auf dem Schlosse Castel Franco; Zuleika; Elisabeth; die Wittwe und Mesru (in 2 Abtheilungen).

gasse zur Aufführung kam. Auch schrieb dieser Prinz, der sich durch seine Dante-Uebersetzung so grosse Berühmtheit erworben, mehrere Operntexte, von denen „Saul“, in Musik gesetzt von Carl Borromäus v. Miltitz, am 16. März 1833 öffentlich aufgeführt wurde.

Das Lustspiel scheint Tieck Winklern mehr überlassen zu haben. Uebersetzungen aus dem Französischen herrschen hier vor. Unter den deutschen dramatischen Lustspieldichtern ist Bauernfeld die bedeutendste neue Erscheinung. Wir finden bei ihm einen frischeren Ton angeschlagen, indem er, auf unmittelbare Beobachtung des Lebens ausgehend, die gesellschaftlichen Zustände der gebildeten Kreise der Grossstadt zum Gegenstande seiner Darstellung machte.

Von den inzwischen eingetretenen Veränderungen im Personale verdienen folgende eine nähere Betrachtung. Zum Ersatz für Hellwig war die Wahl auf den Schauspieler Becker aus Darmstadt gefallen, welcher schon wiederholt (1819 und 1820) mit Erfolg in Gastspielen aufgetreten war. Franz Joseph Becker war 1794 zu Mainz geboren, debütirte in Hamburg, kam 1821 an das Theater zu Darmstadt, wohin er auch später wieder zurückkehrte und bis zu seinem 1848 erfolgenden Tode verblieb. In Dresden trat er 1825 ein. „Eine schöne Stimme — sagt Tieck von ihm, — ein anmuthiges Aeussere, ein sicheres, feines Betragen charakterisiren ihn, so dass er die Manieren der vornehmen Welt liebenswürdig und wahr hinstellt, Witz und Humor sichtbar macht und niemals jene Linie verlässt, die auch im Scherz und Spass gehalten werden muss. Seine Geberden sind noch zu rund und elegant, grenzen zuweilen an das Tänzermässige, und was man an diesem jungen Schauspieler (der einer jeden anderen Bühne zur Zierde gereichen würde) tadeln kann, ist ein zu hastiger Aufschrei in der Empfindung, wodurch der Ton oft undeutlich und selbst unedel wird.“ Tieck rechnet seinen Don Manuel zu dem

Schönsten, was ein Redner liefern kann, und zählt im Ernsten diejenigen Rollen zu seinen besten, die Gefühl und Innigkeit fordern.

Ein ganz ausserordentlicher Gewinn wurde die unter dem Einflusse Tieck's stattfindende Erwerbung von Julie Gley (1810 geb.), der Tochter des Hamburger Schauspielers Gley, der noch zu den Darstellern der letzten Direction Schröder's gehörte. Sie begann ihre theatralische Laufbahn in Dresden, wo sie am 2. September 1825 als Margarethe in Iffland's Hagestolzen zum ersten Male die Bühne betrat. Niemand ahnte zwar damals ihre spätere Bedeutung, doch entwickelte sich unter Tieck's Leitung ihr schönes Talent in überraschender Weise.[1] Schon 1827 entzückte sie als Luise in Schiller's Kabale und Liebe die Kenner durch eine Ursprünglichkeit und Kraft des dramatischen Ausdrucks, die von ihr Grosses erwarten liessen. Eine solche Unmittelbarkeit des Erlebens glaubte man noch niemals von der Bühne aus an sich empfunden zu haben. „Ihr Ton ist der Ton der Natur — sagt Tieck schon damals von ihr, — rein und voll, ganz Natur.“ Ihren höchsten Triumph feierte sie als Gretchen in Goethe's Faust, welcher am 27. August 1829 zur 80jährigen Geburtstagsfeier des grossen Dichters gegeben und durch einen Prolog von Tieck festlich eingeleitet wurde. Fräulein Gley verliess bereits im Herbst 1830, einem Rufe nach Wien folgend, die Dresdner Bühne, leider für diese, wie für sie selbst viel zu früh. Sie wurde derselben zwar 1833 als Madame Rettich aufs Neue für einige Zeit gewonnen, doch hatte sie, wie man behauptete, schon damals unter dem Einflusse der

[1] In einem Briefe C. Gruner's (Mitglied der Leipziger Concert-Direction) an Herrn v. Lüttichau vom 27. August 1830 heisst es: „Bedaure sehr, dass Sie die Gley verlieren, sie wird schwer zu ersetzen sein. Herr Hofrath Tieck hat sich durch deren Bildung als verständiger Meister gezeigt, für den man den höchsten Respect haben muss.

rhetorischen Wiener Schule von der ihr eigenen reizvollen Innigkeit und Unmittelbarkeit etwas verloren, wenn auch gewiss noch an Kraft und Umfang des dramatischen Ausdrucks gewonnen. Später sollte sie sogar in die Manier einer malenden Behandlung des Tons verfallen, die ihre sonst grossen, herrlichen Leistungen nicht wenig trübte.

Die Anstellung des durch eine Reihe dramatischer Arbeiten bekannt gewordenen Schauspielers v. Zahlhas für das Fach der Intrigants und Charakterrollen entsprach dagegen den gehegten Erwartungen nicht vollständig.

Für die 1826 ausgeschiedenen Dem. Miller und Rosalie Wagner war 1827 Dem. Antoinette Fournier aus Mainz (geb. 1809) gewonnen worden, welche sich rasch in sentimentalen jugendlichen Rollen zu grösserer Bedeutung entwickelte. Leider sollte sie bald die Dresdner Bühne wieder verlassen.

Auch das folgende Jahr ist durch zwei gute Acquisitionen ausgezeichnet. In Mad. Mevius war ein höchst schätzenswerther Ersatz für Mad. Schirmer gefunden, die nun, vielleicht etwas spät, in das ältere Fach übergetreten war, sowie in Meaubert ein zwar zu Uebertreibungen geneigter, aber gewandter, an glücklichen Einfällen reicher Darsteller für das Fach der niedrig komischen und burlesken Rollen. Er errang sich auf einem etwas engen Gebiete grosse Beliebtheit. — Wenn man in den nächsten beiden Jahren minder glücklich war — nur das Engagement von Fräul. Herold, der späteren Gattin des Baritonisten Mitterwurzer, ausgezeichnet durch ihre schöne Gestalt, verdient hier Hervorhebung, — so waren dagegen die des Jahres 1831 von um so grösserer Bedeutung. Es führte der Dresdner Bühne das Ehepaar Emil Devrient und Franziska Berg zu.

Die Vorzüge Emil Devrient's (geb. 1803), des jüngsten der uns schon bekannten drei Brüder, wurzelten vor-

nehmlich in den Gaben, mit denen ihn die Natur verschwenderisch ausgestattet und die er mit eisernem Fleiss und ehrgeizigem Streben aufs Sorgfältigste gepflegt und entwickelt hatte. Er vereinigte mit einer edlen, schlanken, elastischen Gestalt, die sich schwungvoll, vornehm und harmonisch zu bewegen wusste, ein wunderbares Organ, das er in allen Registern zur klangvollsten Schönheit ausgebildet hatte, sowie eine überaus feine Empfindungsfähigkeit, die sich zum Elegischen neigte und die er in den feinsten Schattirungen zu hinreissendem, begeistertem Ausdruck zu bringen verstand. Dagegen fehlte es ihm an der Kraft charakteristischer Individualisirung. Er wusste sich leicht in die Situation eines anderen Charakters, nicht aber in dessen Eigenthümlichkeit selbst zu versetzen. Es war fast immer nur er, den man in den verschiedensten Rollen zu sehen bekam; wo dies aber dem Charakter, der Natur der Rolle entsprach, hatte seine Darstellung etwas überaus Glanzvolles, Bestrickendes, wie das z. B. als Marquis Posa, Max Piccolomini, Cäsar (Braut von Messina), selbst noch als Egmont, Tasso und Coriolan der Fall war. Die ziemlich rhetorisch gewordene Weimar'sche Schule musste seiner Begabung ungleich näher liegen als die alte Schröder'sche oder die neuere Iffland'sche Darstellungsweise, welche letztere die Naturwahrheit mehr in der Brillance des Einzelnen suchte. Sein Eintritt in den Verband des noch immer überwiegend der alten Hamburger Schule zuneigenden Dresdner Theaters wurde bei dem Zauber und der Herrschaft, welche seine Persönlichkeit hier bald ausüben sollte, nicht wenig für einen Umschwung entscheidend.

Lag die Stärke seines Talents mehr auf dem Gebiete des Schauspiels, als auf dem des Lustspiels (sein Humor hatte meist etwas Gezwungenes), so war seine Gattin Dorothea, geb. Böhler, gerade auf diesem Gebiete, im Fach der Soubretten und heiteren Liebhaberinnen, eine Kraft ersten Ranges. 1805 in Cassel

geboren, war sie von ihren Eltern sehr früh für die Bühne bestimmt worden. Mit einer angenehmen Stimme begabt, fand sie sowohl im Schauspiel wie in der Oper Verwendung. Ihr Talent entwickelte sich rasch zu reizvoller Blüthe. In Leipzig, wo sie sich ausserordentlicher Beliebtheit erfreute, verheirathete sie sich 1825 mit dem schon damals glänzenden Emil Devrient. Er selbst hat niemals verkannt, dass er ihrem Einflusse viel zu verdanken hatte. Sie zeichnete sich in ihrem Vortrag und Spiele durch Wahrheit und Anmuth ausdrucksvoller Natürlichkeit aus.

Franziska Berg, geb. 1815 zu Mannheim, trat in Dresden in eine sehr schwierige Stellung ein. Noch überaus jung und noch in den Anfängen ihrer Entwicklung, sollte sie hier theils für Dem. Gley, theils für Dem. Fournier Ersatz bieten.

Unter Tieck's Anleitung bildete sie die ihr von der Natur gewordenen Anlagen mit unermüdlichem Fleisse zu einem hohen Grade der Vollkommenheit aus. Sie hatte sich aus der Enge kleinbürgerlicher Verhältnisse emporarbeiten müssen, und eine gewisse Befangenheit ist ihr in ihren Bewegungen von daher immer geblieben. Obschon sie im Fache der jugendlichen Liebhaberinnen Treffliches leistete, lag ihre eigentliche Kraft doch erst auf einem anderen Gebiete. Für jene fehlte es ihr zwar nicht an Seele und Innigkeit, wohl aber an jenem sanften, sinnlichen Reize beider, den wir hier nicht gern vermissen mögen. Ihr überaus voll- und wohlklingendes, aber etwas tiefliegendes Organ sollte erst in dem Fache der sogenannten Charakterrollen, sowie später in dem der edlen und gemüthlichen Mütter zu voller Geltung kommen. Hier leistete sie denn auch wahrhaft Vorzügliches.

Zu ihren vielen künstlerischen Vorzügen gehörte eine edle Bescheidenheit und eine seltene Pflicht- und Berufstreue, worin sie allen Mitgliedern der Bühne als ein leuchtendes Muster vorausging.

Ohne Einfluss konnte es freilich nicht bleiben, dass unter den gewonnenen Talenten schon verschiedene waren, welche durch eine abweichende Spielweise die Harmonie des Zusammenspiels zu gefährden anfingen. Noch 1827 konnte Tieck hierüber schreiben: „Man sieht hier vorzüglich in den Lustspielen, Familiengemälden und Dramen mehr ein Ganzes, ein Zusammenspiel, als auf den meisten deutschen Bühnen, wenn ich das Wiener Burgtheater und vielleicht das Hamburg'sche ausnehme. Vom Trauerspiel lässt sich nicht das Nämliche behaupten, doch geschieht, wenn auch einzelne Virtuosen vielleicht anderswo im Ganzen höher zu stellen sind, auch hier mehr für richtige Anordnung und Zusammenspiel, als in Wien oder England, wo sich, wie in Berlin, Alles vereinzelt hat."

Ein Schauspieler wie Becker, dem doch von anderer Seite der Vorwurf gemacht wurde, nicht frei von den Manieren der Weimar'schen Schule zu sein, musste sich dennoch so in das Zusammenspiel eingefügt haben, dass Tieck nur ganz leise in Bezug auf die Geberdensprache darauf Anspielung macht. Auf mich selbst, der ich ihn noch in ganz jungen Jahren gesehen, übte er stets einen überaus glänzenden, harmonischen Eindruck aus, obwohl ich schon damals die Ungleichheiten und das Eitle im Spiele Carl Devrient's sehr wohl zu empfinden im Stande war. Es darf wohl behauptet werden, dass die hier betonten Vorzüge des damaligen Dresdner Theaters durch die glänzende Entwicklung, welche das Talent von Julie Gley nahm, in den nächstfolgenden Jahren noch beträchtlich gehoben wurden.

Das Jahr 1832 bietet für die Geschichte des Schauspiels zwar nicht ganz den bedeutungsvollen Abschnitt, wie für die der Oper dar, doch konnten schon allein die bei dieser stattfindenden Veränderungen nicht ganz wirkungslos darauf bleiben. Wenn man mit der Aufhebung der italienischen Oper nicht nur der öffentlichen

Meinung eine Concession, sondern zugleich grössere, durch die Verhältnisse gebotene Ersparungen machen wollte, so erlangte die Verwaltung gleichwohl hierdurch reichere Mittel zur Verwendung für Schauspiel- und deutsche Oper. Dies gestattete, worauf man übrigens schon vorher mehr Rücksicht genommen, nun fast durchgehend ein gesondertes Personal für beide zu bilden.

Noch mehr aber war es die veränderte Richtung und Stimmung der Zeit, welche dieses Jahr zu einem Wendepunkt in der Entwicklung des Schauspiels machte. Während in Frankreich dieser neue Geist von der romantischen Schule ausging, welche sich mit Victor Hugo an der Spitze gebildet hatte, und hier der unter dem Schutze des Kaiserthums erblühten höfisch-conventionellen Poesie in genialem Aufschwunge den Krieg erklärte, trat er in Deutschland umgekehrt dem jetzt hier noch herrschenden Romanticismus entgegen, welcher, wie man behauptete, die Nation von ihren nächsten und wichtigsten Aufgaben ablenkte, sie in phantastische Regionen hebe oder sie zu den Uebeln einer schöngefärbten Vorzeit zurückzuführen und dem Absolutismus in Kirche und Staat in die Hände zu arbeiten drohte. Allerdings war ein tiefgreifender Unterschied zwischen dem Romanticismus beider Länder; denn während jener in Shakespeare, besonders aber in Byron seine Anregung suchte und fand, ging dieser jetzt vorzugsweise gern auf die mittelalterliche Dichtung, besonders der Spanier zurück. Und während jener gerade die brennendsten Fragen des Tages ergriff, beschäftigte sich dieser, wenn überhaupt noch mit tieferen Problemen, doch meist nur mit solchen, welche den Interessen des Tages fern lagen, indem man sie sich mit derselben subjectiven Willkür stellte, mit der man sie dann auch behandelte.

So gerecht aber auch die Vorwürfe sein mochten, welche die Jungdeutschen den deutschen Romantikern machten, so beruhten doch ihre Angriffe auf das Roman-

tische überhaupt und auf Tieck insbesondere, den man gewohnt war, als ihren Führer zu betrachten, weit mehr auf Vorurtheil, als auf einem richtigen Verständniss von Verhältnissen und Personen; da Tieck nicht nur selbst vielfach in Widerspruch mit den Romantikern stand, sondern auch in der Dichtung überall, wenngleich oft in schrullenhafter Weise, die Verbindung mit dem Leben suchte — in seiner Stellung zum Theater aber einen von jeder subjectiven Willkür so freien Standpunkt einnahm, dass wir noch heute mit Vortheil auf seine hierüber ausgesprochenen Urtheile und Lehren zurückgehen können.

Zu den fortgesetzten Angriffen und Verdächtigungen seiner nächsten Umgebungen traten also auch noch die aus der Ferne hinzu, und es ist nur natürlich, dass dies im Verein mit den schmerzlichen Verlusten, die ihm die nächsten Jahre brachten, sein Interesse an der Literatur überhaupt, sowie an den Verhältnissen des Dresdner Theaters allmählich herabstimmen musste. Schon Goethe's Tod hatte ihn niedergebeugt. Kurze Zeit später wurde ihm auch seine Schwester entrissen. 1835 erkrankte seine Gattin, und ihr 1837 erfolgender Tod sollte noch einen viel schmerzlicheren Verlust im Gefolge haben, den seiner geliebten Tochter Dorothea, die sich von diesem Schlage niemals erholen konnte. Ihr Gemüth wurde davon aufs Tiefste ergriffen. Sie vermochte den Gedanken des Todes nicht mehr aus ihrer Seele zu verscheuchen. Ihr Leben war nur noch eine Vorbereitung auf das Ende, welches im Jahre 1841 plötzlich hereinbrach, während inzwischen der Tod auch noch die vertrautesten Freunde des Hauses dahingerissen hatte: die Dichterin Adelheid Reinhold, Immermann, die Gräfin v. Finkenstein.

Gleichwohl ist es ein Irrthum, wenn man glaubt, dass Tieck schon seit Beginn der dreissiger Jahre sich vom Dresdner Theater so gut wie völlig zurückgezogen habe. Die Mittheilungen von Caroline Bauer (Aus mei-

nem Bühnenleben), denen wir hierin vertrauen dürfen, stellen es ganz ausser Zweifel, dass Tieck noch im Jahre 1837 eine Stellung am Dresdner Theater einnahm, die bei keiner Frage von nur einiger Wichtigkeit zu umgehen war, dass er einen ununterbrochenen Einfluss auf die Entwicklung desselben ausübte und überhaupt eine massgebende Stimme bei allen zu treffenden Entscheidungen besass.

Wie wenig Tieck diesen Einfluss im Sinne der sogenannten romantischen Schule auch in diesem Zeitraume geltend machte, ergiebt ein Blick auf die Statistik der Novitäten. Von Shakespeare finden wir nur ein einziges Stück neu in Scene gesetzt: „Macbeth“ nach Schlegel's Uebersetzung und in seiner Bearbeitung. Von Moreto gleichfalls nur eins: „Die Macht des Blutes“. Von Grillparzer „Der Traum, ein Leben“ und „Medea“. Dagegen nimmt Raupach, und zwar auf Tieck's Einfluss, eine bevorzugte Stellung ein. Vom November 1833 bis März 1836 wurden mit einer einzigen Ausnahme nur von diesem Dichter neue Trauerspiele (im Ganzen acht) gegeben, was jedoch keineswegs auf einer besonderen Vorliebe Tieck's beruhen konnte, da er Raupach den „Fortsinger der Unmelodie“ nennt und von ihm behauptet, dass er kälter als alle Anderen, seine Compositionen aus Verstandesbegriffen herausklügle und rechne. Auch die Stücke der „Birch-Pfeiffer“ lehnte er nicht vollständig ab. Er wollte einer jeden Zeit ihr Recht lassen.

Im Jahre 1834 eröffnete die Prinzessin Amalia von Sachsen ihre dem modernen gesellschaftlichen Leben entnommenen, durch schlichte Wahrheit der Charakteristik und glückliche Erfindung ausgezeichneten Stücke mit dem Lustspiel „Lüge und Wahrheit“, das einen glänzenden Erfolg hatte.[1] Das Jahr 1836 brachte das erste Stück von Halm: „Griseldis“. 1839 debütirte J. Mosen

[1] Es war mit gleichem Erfolge am 27. Februar zuerst in Berlin, am 16. August dann aber auch in Dresden gegeben worden. Noch

mit „Otto III.“. 1840 leitete Gutzkow's „Richard Savage“ eine Reihe glänzender Bühnentriumphe dieses Autors ein. Von neuen dramatischen Autoren erschienen noch Maltitz und Eduard Devrient. Im Lustspiele steht Bauernfeld obenan. Daneben herrschte der französische Geschmack, durch die Scribe'sche Schule vertreten. Die deutschen Uebersetzer arbeiteten hierfür mit ungeschwächten Kräften fort. Der Einfluss der Jungdeutschen, von Gutzkow's Erfolgen angezogen, suchte sich auch auf der Bühne geltend zu machen. Die sociale und politische Tendenz drang in das Schauspiel ein, mit ihr die Phrase, welche einem rhetorischen Pathos, dem es jedoch noch nicht an Feuer und an Zusammenhang mit dem Leben fehlte, Vorschub leisteten. Schiller trat in den vierziger Jahren wieder an die Spitze des Repertoires.

Erst in dem Jahre 1838 scheint Tieck sich mehr und mehr von der Bühne zurückgezogen zu haben, obschon er gerade in diesem Jahre auf Vortrag Lüttichau's eine Erhöhung seines Gehaltes von 600 auf 800 Thlr. bewilligt erhielt. Dies hängt mit dem Project eines neuen Theatergebäudes zusammen, gegen welches im Lüttichauschen Hause, von wo Tieck bisher wohl immer aufs Neue die Anregung empfangen hatte, sich an den Angelegenheiten des Theaters zu betheiligen, jedes andere Interesse zeitweilig völlig zurücktreten mochte. Wenigstens ist nicht anzunehmen, dass Tieck sich der Vicedirection des Hofrath Winkler während der hierdurch veranlassten Abwesenheit Lüttichau's werde untergeord-

in demselben Jahre entstand: „Die Braut aus der Residenz“. 1835: „Der Verlobungsring“ und „Der Oheim“. 1836: „Die Fürstenbraut“, „Der Landwirth“, „Der Zögling“, „Das Fräulein vom Lande“. 1837: „Der Unentschlossene“, „Vetter Heinrich“, „Der Pflegevater“. 1838: „Die Unbelesene“, „Der Majoratserbe“. 1839: „Die Stieftochter“. 1840: „Capitän Firnewald“. 1841: „Die Heimkehr des Sohnes“, „Der alte Herr“. 1843: „Der Siegelring“, „Regine“. 1845: „Der Brief aus der Schweiz“.

net haben, und da diese Stellung, wenn auch vielleicht nur nominell, am 1. Juli 1841 zu einer lebenslänglichen gemacht wurde, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass Winkler auch in der Zwischenzeit einen grösseren Einfluss auf die Geschäfte gewann und Tieck seine Thätigkeit nur noch auf Rathschläge beschränkt haben wird, die ihm entweder selbst am Herzen lagen oder zu denen er aufgefordert wurde.

Am Schlusse des Jahres 1832 waren Pauli und Werdy des Amtes von Regisseuren enthoben und gleichzeitig Carl Dittmarsch aus Riga (geb. 1790), Sohn eines beliebten Schauspielers daselbst,[1] mit dieser Stellung betraut worden, in der er sich ununterbrochen bis zum Jahre 1864 erhielt. Gutzkow hat in seinen „Rückblicken“ von der Veranlassung zu diesen Veränderungen eine wahre Mordgeschichte erzählt. „Der Künstlerkreis (des Dresdner Theaters) — heisst es darin — sah die Neuerungen (welche den Regierungsantritt des Herrn von Lüttichau begleiteten) für eine Kränkung seiner Rechte an und trat, so erzählt man, zu einer ‚Verschwörung‘ zusammen. Es sollten nach und nach sich die Mitglieder in einem solchen Grade krank oder derartig verhindert stellen, dass der Intendant alle Augenblicke auf dem Trocknen sitzen und der Königliche Hof immer von Anschlagszetteln überrascht werden musste: ‚Wegen eingetretener Hindernisse bleibt heute das Königliche Theater geschlossen.‘ Ein solches Ereigniss, zwei- oder dreimal nacheinander in Scene gesetzt, und der beliebteste Günstling des Königs würde in eine andere Stelle versetzt worden sein.“ — „Der Isolani in dieser Verschwörung war ein neu engagirter Schauspieler, der aus dem russischen Deutschland gekommene Carl Dittmarsch.“ — „Die

[1] Er betrat 1806 im Alter von erst 15 Jahren die Bühne und scheint anfangs zu Erwartungen berechtigt zu haben, die er später nicht recht erfüllte.

Regisseure wurden sofort vom wuthentbrannten Chef suspendirt, einige Mitglieder ganz entlassen. Andere wurden gekündigt, Dittmarsch zum Regisseur erhoben.“ Schade nur, dass diese Verschwörung, wenn überhaupt, doch nur im Anfange der Lüttichau'schen Verwaltung (wohin sie Gutzkow in der That auch verlegt) einige Aussicht auf Erfolg hätte haben können, und dass Dittmarsch erst am 1. August 1832, also acht Jahre später, in Dresden als Schauspieler eintrat und wahrscheinlich ebenso wie früher Remie, nur in Rücksicht auf die Regie engagirt wurde, da ihm hierin eine langjährige Praxis zur Seite stand. Er begleitete vier Jahre in Augsburg und ebenso lange in Magdeburg das Amt eines Oberregisseurs. Aus einer später mitzutheilenden Stelle einer an Dawison gerichteten Rede Lüttichau's ergiebt sich, dass Uebergriffe Pauli's Veranlassung zu dieser Anstellung gaben. Lag ihr aber wirklich, wie Gutzkow erzählt, eine Verschwörung zu Grunde, und hatte Dittmarsch den Isolani dabei gespielt, so würde dieselbe doch nur gegen Tieck haben gerichtet sein können. Doch lässt sich ein solches Verfahren kaum von Dittmarsch erwarten, der, wie selbst Gutzkow bekennen muss, ein Muster von Collegialität war.

Ohne Zweifel stand Dittmarsch bei Lüttichau in seltener Gunst; aber auch Tieck schenkte, wie es in dem Nekrologe des Ersteren (im Tagebuche des Königl. Sächs. Hoftheaters) heisst, demselben besondere Beachtung. Dies lässt sich ganz einfach daraus erklären, dass Dittmarsch ein gewissenhafter, emsig thätiger, leutseliger und dabei ganz gefügiger Beamter war, der keinen höheren Ehrgeiz kannte, als die Befehle und Anordnungen seines Chefs in der pünktlichsten Weise zu vollziehen. Für eine Capacität, welcher die geistige und ästhetische Leitung des Theaters anzuvertrauen sei, hat Lüttichau denselben niemals angesehen, wie dies sogar in einem, gelegentlich der Anstellung Eduard Devrient's als Oberregisseur, dem Könige unterbreiteten Vortrage geradezu ausgesprochen ist.

Auch Dittmarsch selbst hat solche Prätensionen niemals gehabt.[1] So lange er aber einen geistigen Leiter noch über sich hatte, war er wirklich völlig am Platze. Seine Unzulänglichkeit trat erst dann hervor, wenn ihm die ganze Leitung in die Hände gefallen war; doch bemerken wir nirgends von seiner Seite den Ehrgeiz, sich in solcher Stellung behaupten zu wollen.

Im Jahre 1833 trat der Schauspieler Julius in Pension. Er hatte das Unglück, zu rasch über den blendenderen Erfolgen Becker's und Emil Devrient's vergessen zu werden. Der Letztere hatte sich bald durch den Zauber seiner Persönlichkeit, durch massvolle Klugheit und gelegentliche Arroganz eine Stellung und einen Einfluss am Dresdner Theater erworben, mit dem sein nicht minder ehrgeiziger, aber dabei eitler und aufbrausender Bruder zuerst in Conflict gerieth. Tieck wollte das Talent derselben in der Weise benützen, dass Carl in das Fach der sogenannten Heldenväter übergehen und seinem Bruder die jugendlichen Liebhaber und Helden ganz überlassen sollte. Auch zeigte sich Carl dazu anfangs geneigt, doch kam es zu keinem vollen Entschlusse. Was man zu verhindern gesucht hatte, den Ausbruch feindseliger Eifersucht, das sollte nun um so schärfer hervortreten. Die Einflüsterungen Dritter, zu denen, nach Herm. v. Friesen, besonders Pauli gehörte, schürten das Feuer noch heftiger an. Herm. v. Friesen geht in seiner Darstellung so weit, zu behaupten, dass Emil Devrient Lüttichau gewissermassen die Alternative gestellt habe, sich zwischen ihm und seinem Bruder zu entscheiden, worauf dieser dann seine Entlassung erhielt. In den Acten stellen sich diese Verhältnisse aber ganz anders dar. Carl Devrient hatte schon immer vielfache Einwendungen gegen die Rollen

[1] „Dittmarsch selbst — sagt Gutzkow S. 301 — war als Leiter des Ganzen an sich ohne Ehrgeiz.“ Dann S. 299: „Wenn gelehrte Männer sprachen, trat er noch mehr, als nöthig, zurück. Er begnügte sich mit kleinen, wirksamen Rollen, Episoden.“

erhoben, welche die General-Direction ihm übertrug, und gewiss ist, dass auch Lüttichau ihn zu bestimmen suchte, in das Fach der älteren Helden und Charakterrollen überzutreten. Im Jahre 1833 schickte nun Devrient die ihm bisher zugesandten älteren Rollen zurück und drohte, wie schon öfter geschah, mit seinem Weggange. Bald darauf hören wir ihn aber wieder einen einlenkenderen Ton anschlagen. Er bittet jetzt Lüttichau sogar selbst um die Rolle des Wittelsbach, als um eine besondere Vergünstigung, die ihm dieser auch umgehend zusendet. Gespielt hat er sie gleichwohl dann nicht. Im Jahre 1834 sind Unterhandlungen wegen eines neuen Engagements im Zuge. Devrient erhebt verschiedene Forderungen, unter Anderem ein Spielhonorar von 10 Thlr. für jede ältere Rolle. Lüttichau bewilligt fast Alles, nur das Spielhonorar schlägt er aus; besteht aber darauf, dass Devrient in der Folge jede Rolle, welche ihm übertragen werde, unweigerlich spiele. Devrient fügt sich auch hierein, und der auf 10jähriges Engagement und eine Pension von 500 Thlr. lautende Contract ist bereits von ihm unterschrieben. Es bedarf nur noch der Königl. Genehmigung, die aber in allen wesentlichen Punkten auch schon gewährt worden war. Von einer Verdrängung Carl's durch Emil ist also bei diesem Allen entfernt nicht die Rede. Wie hätte die General-Direction Jenem wohl sonst einen so weitsichtigen Contract bewilligen können? Da trat fast im Momente des Abschlusses ein ganz neues Bedenken hinzu, welches aus dem eben wieder zu hoher Spannung gekommenen Verhältnisse Carl Devrient's zu seiner geschiedenen Frau, der Sängerin Schröder-Devrient, entsprang, einem Verhältnisse, welches bisher weder ihn, noch sie in den Beziehungen zu dem Königl. Theater gestört hatte. Die Schröder-Devrient, welcher durch richterliche Entscheidung das Recht auf die Kinder entzogen worden war, bezeigte plötzlich ein so heftiges Verlangen nach ihnen, dass sie die Weigerung ihres ge-

schiedenen Gatten, ihr dieselben auch nur besuchsweise zu überlassen, in die heftigste Aufregung versetzte, was unter Anderem zur Folge hatte, dass eine Probe zur Oper „Anna Bolena" ganz gestört wurde und Morlacchi ernstliche Vorstellungen bei der General-Direction um Abstellung dieser den Gesundheitszustand der ersten Sängerin des Theaters gefährdenden Verhältnisse erhob. Lüttichau schrieb in seiner gewohnten humanen Weise sofort an den Sachwalter Carl Devrient's und empfahl diesem ein Compromiss, welches für beide Theile annehmbar schien. Devrient sollte der Mutter alle Sonntage ihre Kinder auf ein paar Stunden ins Haus senden und diese sich in einer sie nicht compromittirenden Form verpflichten, innerhalb dieser Zeit niemals andere Besuche zu empfangen. — Die darüber eine kurze Zeit schwebenden Verhandlungen scheiterten an Devrient's Hartnäckigkeit, und Lüttichau glaubte sich nun nicht anders helfen zu können, als indem er in den von ihm noch nicht unterschriebenen Contract eine Clausel aufnahm, welche ihn gegen derartige Störungen sichern sollte. Devrient wies dieses Ansinnen, welches, in seine bürgerliche Freiheit eingreifend, ganz neue Bedingungen in eine, wie er es auffasste, fest abgeschlossene Uebereinkunft brachte, mit Heftigkeit, ja mit Entrüstung zurück und bestand auf seinem früheren Contract, dessen Vollziehung, wie er behauptete, mündlich zugesichert worden sei. Der Fall lag allerdings kritisch. Formell war die General-Direction wohl im Rechte, dem Sinne der früheren Verabredung nach vielleicht nicht. Ein Königliches Rescript, welches die Lüttichau'sche Clausel verwarf, entschied sich für ein einjähriges Engagement. Die hierüber gepflogenen Unterhandlungen reizten aber Devrient so zur Ungeduld, dass er nur noch um die Barmherzigkeit bat, ihn mit allen ferneren Weitläufigkeiten zu verschonen und als Beweis, dass alle seine Verbindlichkeiten gelöst seien, ihm den Schein für das Passbüreau zuzusenden, „damit er in zwei Tagen abreisen könne".

In der That erhielt er nun auch, und wie es scheint zu seiner Enttäuschung, die gewünschte sofortige Entlassung. So ungestüm aufbrausend wie Carl Devrient aber war, ebenso rasch kam er auch meist wieder zur Besinnung.[1] Nur kurze Zeit später sah er die Sache, wie er an Lüttichau schreibt, aus einem ruhigeren Gesichtspunkte an. Er begreift, dass dieser sich nicht anders hier habe entscheiden können, wo es sich um die Wahl zwischen ihm und einer Kraft wie die seiner geschiedenen Frau gehandelt habe. Auch habe es ihm fern gelegen, diese aus ihrer Stellung verdrängen zu wollen, vielmehr sei es ihm gerade ein Trost, dass selbst sein Ausscheiden dem Institute, dem er so lange gedient, durch die Erhaltung eines solchen Talents noch nützlich werde. Er bittet hierauf um die zeitweilige Ueberlassung einiger Theatercostüme, deren er zu seinen Gastspielen bedürfe, und empfiehlt sich der Fortdauer des Wohlwollens seines früheren Chefs, von dem er so viele Beweise besitze. Lüttichau bewilligt ihm sofort die Costüme, und obschon spätere Versuche der Familie, welche die Rückkehr Carl Devrient's in seine Dresdner Stellung zum Zwecke hatten, fruchtlos blieben, so erhielt sich doch fort und fort ein wohlwollendes Verhältniss zwischen diesem und Lüttichau, wie sich aus den wiederholten Gastspielen dieses Künstlers in Dresden ergiebt.

Wenn sich nun hiernach genügend herausstellt, dass Carl Devrient's Abgang nicht unmittelbar durch das Verhältniss zu seinem Bruder Emil bedingt war, so ergiebt

[1] Hierfür möge ein Vorfall aus den 20er Jahren als Beleg dienen. Devrient hatte sich bei einer Vorstellung dazu hinreissen lassen, im Zwischenacte herauszutreten und das Publicum in unziemlicher Weise anzureden. Die Folge war, dass er das nächste Mal bei seinem Auftreten mit Pochen und Zischen empfangen wurde. Er forderte sofort seine Entlassung; diese wurde ihm jedoch nicht nur verweigert, sondern sogar angeordnet, dass er vor seinem nächsten Auftreten das Publicum um Entschuldigung zu bitten habe, wozu er sich denn auch wirklich ebenso rasch wieder herbeiliess.

sich aus folgendem Vorfall, dass Letzterer um diese Zeit den weitreichenden Einfluss, welcher ihm hiernach schon beigemessen werden müsste, zu dieser Zeit überhaupt noch nicht besass, sondern sich ihn und zwar in ziemlich gewaltsamer Weise erst zu erkämpfen suchen musste.

Nachdem Emil Devrient sich im Jahre 1836 über Zurücksetzung bei Vertheilung der Rollen beklagt und unter Anderem darum nachgesucht hatte, ihn von einer neuerlich erhaltenen Rolle zu entbinden, was ihm auch gewährt worden war, richtete derselbe kurze Zeit später in ähnlicher Angelegenheit einen entschiedenen Beschwerdebrief an Herrn v. Lüttichau, worin er erklärte, eine ihm neuerdings zugesandte Rolle (den König in dem Berger'schen Lustspiel „Die Bastille“) als seinem künstlerischen Wirken unangemessen und als dritte Rolle seines Faches im Stücke — auf keinen Fall spielen zu wollen, daher er auch bei keiner Probe desselben erscheinen werde. Der Brief schloss: „Dass dies die Früchte meiner gerechten Klagen über jahrelange unangemessene Beschäftigung sein würden, konnte ich so wenig denken, als die mir noch nicht widerfahrene Art der Nichtachtung empfindlich sein muss, mit der sich Ew. Excellenz in dieser Sache gegen mich benehmen. (Lüttichau sollte ihm nämlich bei mündlicher Anfrage in dieser Angelegenheit zweimal eine ausweichende Antwort gegeben haben.) Lüttichau liess sich in Folge hiervon von Pauli, Werdy und Burmeister, ohne sie vorher von dem Vorfall zu verständigen, Besetzungslisten des betreffenden Stücks ausfertigen. Burmeister und Werdy theilten dabei Devrient die Rolle des Königs, Pauli dagegen die des Beaufort zu. Auch wurden hierauf die drei genannten Schauspieler befragt, ob die Rolle des Königs für Herrn Devrient eine unangemessene Beschäftigung sei, was sie sämmtlich verneinten. Lüttichau schrieb nun an Devrient: „Ohnerachtet Gesetz und Contract Sie verpflichten, die Ihnen ertheilten Rollen unweigerlich zu spielen, so will ich dennoch in Betracht

Ihrer in Ihrem letzten Schreiben zu erkennen gegebenen moralischen Aufregung von dem Rechte der Generaldirection für diesmal keinen Gebrauch machen, in der Ueberzeugung, dass Sie künftig ähnliche Schritte ernstlichst vermeiden und selbst fühlen werden, wie wenig die von Ihnen gezeigte Denkungsweise meine Zufriedenheit erreichen kann und dem Gedeihen des hiesigen Künstlervereins angemessen ist.“ Worauf er ihm noch das Resultat der an Pauli, Burmeister und Werdy ergangenen Fragen mittheilte. — Devrient wies aber in einer brüsken Erwiderung die ihm zu Theil gewordene „Gnadengewährung“ zurück. — Er verlangte es durchaus nur als Recht, ausschliesslich erste Rollen zugetheilt zu erhalten, und forderte dafür geradezu eine Sicherstellung, wenn er noch länger Mitglied der Bühne bleiben solle. Am 4. März 1839 traf eine neue Klage Devrient's über Mangel an angemessener Beschäftigung bei der General-Direction ein, in der er behauptete, in dem neuen Jahre erst eine einzige neue und zwar kleine Rolle erhalten zu haben. Er fordert jetzt, seinem Anstellungsdecrete einen Paragraphen zuzufügen, der ihm die eines Schauspielers erster Rollen würdige Beschäftigung sichere, und ihn zugleich von einer Anzahl unbedeutender Rollen zu entbinden, wenn aber nicht, „ihm die Entlassung aus dem Dienste seines allergnädigsten Königs (er war lebenslänglich engagirt) zu ererwirken“. Schon am 9. März war Lüttichau auf diese Forderung im Principe eingegangen. Dem darüber am 1. April gemachten Vortrage fügte er aber, ausser dem von Devrient selbst verfassten Zusatzparagraphen, zu seiner Rechtfertigung auch noch ein Verzeichniss aller derjenigen Rollen bei, welche Devrient sowohl während seines Engagements neu zuertheilt erhalten, als welche er überhaupt innerhalb desselben gespielt hatte, und bemerkte dazu, „dass er sich mit dem ruhigen Bewusstsein darauf beziehen könne, redlich Alles gethan zu haben, was in seinen Kräften stand, um diesen Künstler nicht

nur in der Gunst des Publicums zu erhalten, sondern ihn auch noch durch Ertheilung ausgezeichneter Rollen höher darin zu stellen, und vielfache Beweise gegeben, wie er bei jeder Gelegenheit gern bereit gewesen sei, seine billigen Wünsche zu erfüllen, ja selbst seinen Künstlerlaunen in Berücksichtigung seiner reizbaren Gesundheit nachzugeben".

Der von Devrient formulirte Zusatz-Paragraph aber lautete:

„Von der General-Direction wird Herrn Devrient die Zusicherung ertheilt, dass ihm, so lange er durch physische wie geistige Mittel noch hinreichend befähigt ist, nur solche Rollen im Trauer-, Schau- und Lustspiele übertragen werden sollen, welche sich in ihrem an sich betrachteten Werthe als erste und bedeutende Rollen herausstellen. Als Masstab desfallsiger Erörterung werden von der General-Direction dabei folgende Rollen, wie:

im Trauerspiele: Hamlet, Orest, Tasso, Enzio, Ethelwood, Posa;

im Schauspiele: Bar. Wallenfeld, Harleigh, Landwirth, Felix in den Sergeanten, Philipp Brock, Sancho Perez;

im Lustspiele: Richard Wanderer, Gluthen, Aubry in der Scheidung, Baron von Ellerbrunn

angenommen, und wo diese kein sicheres Resultat gewähren sollten, würde die General-Direction durch gegenseitiges Uebereinkommen die freiwillige Uebernahme solcher Rollen zu bewirken suchen." — Das Verzeichniss der Rollen, von denen Devrient dispensirt sein wollte, bestand aus folgenden:

| | | |
|---|---|---|
| Robert | in | Die Gebrüder Forster. |
| Waldberg | „ | Welche ist die Braut. |
| Adolph | „ | Die Männerschule. |
| Arthur | „ | Die Vorleserin. |
| Arbel | „ | Marie. |
| Robert | „ | König Konradin. |
| Junker | „ | Pfefferrösel. |
| Bernard | „ | Michel Perrin. |

Obwohl aus diesem Verzeichnisse allein schon das völlig Unberechtigte der Devrient'schen Beschwerden hervorging, wurde dem Künstler durch die Königliche Resolution doch fast Alles zu Theil, was er forderte, unter der einzigen Einschränkung, dass die Entscheidung, ob eine Rolle in die im Contract stipulirten Kategorien gehöre, lediglich der General-Direction zustehen solle.

Es war hierdurch eine Ausnahmestellung geschaffen, welche es allein schon hindern musste, dass für das Fach eines zweiten Liebhabers und jugendlichen Heldenspielers eine bedeutendere Kraft zu gewinnen war, wobei noch bedenklich blieb, dass der erste Darsteller der Bühne seine Rolle nicht mehr nach der Bedeutung, die sie im Stücke hatte, sondern nur nach dem, was sie an sich war, d. i. also nach der Bedeutung würdigte, die sie für die schauspielerische Virtuosität hatte.

Von diesem Momente an datirt mithin der Anfang des dominirenden Einflusses, welchen dieser Künstler allmählich am Dresdner Hoftheater gewann, sowie auch der Anfang des Virtuosenthums, welches sich hier in der Folge herausbilden sollte.

Von den Erwerbungen an Darstellungskräften in dem Zeitraum von 1832 bis zur Eröffnung des neuen Theaters (1841) hebe ich folgende hervor. 1833: das Ehepaar Rettich aus Wien und den Schauspieler Porth.

Friedrich Wilhelm Porth, geb. 1800 zu Stettin, von der Natur nicht eben mit glänzenden Mitteln ausgestattet, verdankte das, was er geworden, der Begeisterung, mit der er seinen Beruf ergriff, dem unermüdlichen Fleiss und der Energie, mit welcher er jene Mittel zu steigern und auszubilden strebte. Sein Organ war weder wohlklingend, noch umfangreich, seine äussere Erscheinung, obschon wohlgebildet, doch nicht gerade bestechend. Gleichwohl urtheilte schon Tieck, dass er, an die rechte Stelle gesetzt, in seiner Kunst etwas Vortreffliches leisten könne. An dieser Stelle stand er nicht immer — wo es aber der

Fall war, brachte er auch diesen Ausspruch zu Ehren. Er war vorzüglich als Verrina, Alba (Egmont), Tartuffe, Ben Akiba, Claudius und ähnlichen Rollen. Im Lustspiel fehlte es ihm an Herzlichkeit und wahrem Humor, in grossen leidenschaftlichen Rollen am ächten Pathos. Kalte, schleichende Charaktere konnte er meisterhaft darstellen.

Im folgenden Jahre (1834) trat noch Ferdinand Heckscher (geb. 1806 in Berlin) hinzu, ein Schauspieler, dessen Rollenkreis ganz durch seine individuelle Persönlichkeit bestimmt und hierdurch beschränkt war, doch glaube ich, dass er sich durch Fleiss wohl hätte erweitern lassen. Er war ohne Zweifel ein brauchbarer Schauspieler; das Lob und der Beifall, den man ihm aber von verschiedenen Seiten gezollt, ist mir immer etwas überschwänglich erschienen.

Eine überaus liebenswürdige, gewinnende Erscheinung war Caroline Bauer (geb. 1808 zu Heidelberg). Die Tochter eines badischen Rittmeisters, der bei Aspern gefallen war, hatte sie eine sorgfältige Erziehung genossen. Einem unbesieglichen Drange folgend, bestieg sie, den Widerstand ihrer Familie überwindend, schon mit 14 Jahren (?) die Bühne. Ihre erste Rolle war die Margarethe in Iffland's Hagestolzen. Mit reichen Anlagen des Geistes und Herzens ausgestattet, mit einer anmuthig edlen Erscheinung begabt, gewann sie sich überall, wo sie hinkam, die Herzen und genoss durch eine Reihe glänzender Gastspiele schon eines weithin verbreiteten Rufs, als sie 1835 in den Verband des Dresdner Hoftheaters trat. Sie zeichnete sich ebenso sehr in munteren, schalkhaften, wie in sentimentalen und Anstandsrollen aus. Ihr eigentliches Gebiet war das Lustspiel und das feinere Conversationsstück. Ihr Spiel hatte bei grosser Einfachheit etwas Glänzendes und durch Anmuth Gewinnendes. Sie beherrschte vollkommen den Ton und die Formen der vornehmen Welt und verstand Eleganz mit ächter Weiblichkeit zu verbinden, so dass sie sich überall als das Muster eines feinen Geschmacks zeigte.

Auch Carl Theodor Weymar (geb. 1803 zu Magdeburg), der Sohn eines Kaufmanns, folgte gegen den Willen der Eltern seinem leidenschaftlichen Triebe zur Bühne. Er debütirte 1820 in Altona, kam später nach Cassel und folgte 1835 einer Berufung nach Dresden. Er hatte das jüngere Heldenfach zu vertreten, und so lange es sich dabei nicht um schärfer ausgeprägte Charakteristik, um den Ausdruck dämonischer Leidenschaft handelte, sondern die Gestalt eine Zeichnung von allgemeineren Linien vertrug, war er sehr lobenswerth. Leider wurde er seinem Wirkungskreise schon Ende 1839 durch einen Schlaganfall plötzlich entrissen, nachdem er nur eben für die Regie des Schauspiels in Aussicht genommen worden war.

Das Jahr 1837 brachte in Fräulein Anschütz, der Tochter des berühmten Anschütz in Wien, eine überaus anziehende Bühnenerscheinung. Ihr anmuthiges Talent sollte jedoch hier nicht zu voller Entwicklung kommen, da sie schon 1841 Dresden wieder verliess.

Von grosser Wichtigkeit für die Bühne wurde dagegen 1839 das Engagement des Komikers Räder, der in der Folge einen bedeutenden, doch nicht immer glücklichen Einfluss gewinnen sollte. Gustav Räder, 1811 zu Breslau geboren, war ohne Zweifel eine ganz aussergewöhnliche komische Kraft. Leider hatte sich derselbe aber fast nur auf das Aeusserliche der Erscheinungen geworfen. Wo dies genügte, war er vortrefflich. Einer tieferen Auffassung, einer sorgfältig motivirten Entwicklung der Charaktere war er, wenn auch vielleicht fähig, so doch nicht geneigt, daher seine Charakteristik nicht selten schon in den ersten Scenen erschöpft war. Manche Rollen, die er anfänglich sehr glücklich spielte, litten später durch immer gesteigerte Uebertreibung. So erinnere ich mich mit grossem Vergnügen seiner frühesten Darstellungen des Bürgermeisters in Lortzing's Czar und Zimmermann, des Bartolo im Barbier von Sevilla, des Peter in Solié's Ge-

heimniss, des Mengler in Endlich hat er es doch gut gemacht etc. Er gehörte ohne Zweifel zu den beliebtesten Mitgliedern der Bühne und übte lange eine grosse Anziehungskraft aus. — Das Jahr 1840 brachte dem Theater in dem Schauspieler Schöpe einen freilich nicht vollwiegenden Ersatz für den verstorbenen Weymar.

Von Gastspielen seien hervorgehoben: die des Schauspielers Anschütz (1833, 37 u. 38) und von Sophie Schröder aus Wien (1839/40), von Mad. Brede aus Stuttgart (1833/34), von Jost aus Hamburg (1833), von dem Ehepaar Holtei aus Breslau (1836) und von Lebrun aus Hannover (1837). Auch gaben französische Schauspielergesellschaften Gastspiele, so 1832 die Berliner Gesellschaft, 1833 eine Pariser Gesellschaft unter Alexandre, 1837 die Berliner Gesellschaft unter Deligny und 1840 unter Delcour.

Ueberblicken wir die Leistungen des eben durchschrittenen Zeitabschnitts, so fällt zunächst in die Augen, dass man sich die Aufgaben allmählich etwas niedriger stellte, dass man die Darstellung grosser Conflicte und Leidenschaften mehr und mehr wieder mied, dass die alte, auf Naturwahrheit und darum auf individuelle Charakterisirung ausgehende Spielweise der sogenannten idealistischen das Feld räumte, dass es dieser aber noch keineswegs an innerem Leben, am Schwunge ächter Begeisterung gebrach, und dass endlich in den letzten Jahren auch schon einzelne frei gewordene Fächer eine schwächer werdende Besetzung fanden.

## Die Oper unter Reissiger.

**Veränderungen im Geschmacke. — Wilhelmine Schröder-Devrient. — Neue Erwerbungen. — Joseph Tichatscheck. — Repertoire. — Veränderungen in der Kapelle. — Bildung eines Ballets. — Der Bau des neuen Theaters. — Abschied vom alten Hause.**

Der endliche Sieg der deutschen Oper über die italienische hatte, wie ich schon sagte, nicht die Bedeutung, dass fortan nur deutsche Opern, noch dass auch nur Opern in deutscher Sprache gegeben werden sollten. Die deutsche Oper übernahm vielmehr jetzt selber die Pflege der italienischen, wie sie dies schon vorher mit der französischen gethan — auch wurden bis zum Jahre 1847 noch einzelne Opern in italienischer Sprache gegeben.

Wie die deutsche Oper, war auch die französische und die italienische nicht ganz unberührt von dem romantischen Zuge der Zeit geblieben. Er übte aber hier und dort sehr verschiedene Wirkungen aus. Während es in Italien hauptsächlich die ernste Oper war, welche unter dem Einfluss der französischen Romantik einen neuen Aufschwung nahm, der hauptsächlich durch Bellini repräsentirt wird, behielt die französische Oper zwar im Wesentlichen die von Boieldieu vorgezeichnete Richtung bei, indem sie den von der Scribe'schen Schule ausgehenden Einflüssen nachgab, die selbst von der Oberfläche jener romantischen Strömung nur leicht berührt worden war. Sie fand den glänzendsten ihrer Vertreter in Auber. — Der romantische Einfluss der Zeit war mithin auf die

italienische Oper ein ungleich stärkerer als auf die französische. Indem Bellini den Empfindungsausdruck zur Aufgabe der Melodie machte, gelang es ihm, Rossini theils zu verdrängen, welcher nur sinnlichen Reiz darin gesucht hatte, theils zu bestimmen, ähnliche Wege zu gehen. Zwar war die Empfindung der Bellini'schen Musik, wie sehr sie auch nach leidenschaftlichem Ausdrucke rang, doch keine tiefe. Sie war von einem nur weichen, weichlichen, sich selbst geniessenden, ja in sich schwelgenden Charakter, und der heroische Aufschwung, den sie dazwischen zu nehmen suchte, war meist nur bombastisch. Die Bellini'sche Musik übte daher zwar eine überaus glänzende, doch nur kurze Herrschaft aus. Donizetti führte die von Bellini gegründete Schule mit etwas freierem, kräftigerem und heitrerem Geiste weiter fort.

Auch Auber hat keine Tiefe — er ist sogar nicht völlig frei von Frivolität. Doch ist diese dann immer durch Geist und durch Grazie gemildert. Seine Musik ist sehr ungleich, mehr naiv als sentimental, fast immer gesund und voll ächter Heiterheit, zuweilen selbst innig.

Eine von der Victor Hugo'schen Romantik beeinflusste oder doch ihr verwandte Richtung wurde gleichzeitig von Herold und Halevy anzubahnen versucht. Rossini schuf unter diesen französischen Einflüssen, und zwar nur ein Jahr nach Auber's „Stumme von Portici", seinen „Wilhelm Tell". In beiden Werken warfen die kommenden politischen Ereignisse ihren Schatten voraus, da sie gleichsam vom Zeitgeist inspirirt waren.

In Deutschland blieben Weber und Spohr noch für länger massgebend auf dem Gebiete der Oper. Die Nachfolger waren aber meist schwächlich, oder doch ohne genügende Erfindungskraft und frischen sinnlichen Reiz. Marschner war nicht nur weitaus der bedeutendste, sondern auch eine wahrhaft bedeutende Kraft. Seine Musik ist in seinen besten Werken von einer Ursprünglichkeit und Eigenartigkeit, dass man fast glauben könnte,

er müsste seinen Weg auch ohne seine Vorbilder gefunden haben. Sein Colorit ist ihm ganz eigenthümlich. Auch ist es hier und da historischer als das seiner Vorgänger, seine Charakteristik fast tiefer, seine Melodie ebenso volksthümlich und doch dabei ganz sein eigen. Er hatte weder den Glanz und die Heiterkeit der Weber'schen Begeisterung, noch den Umfang von dessen Talent und Geist. Sein Gebiet war ein ungleich engeres und darum auch leichter erschöpft. Von seinen vielen Opern haben sich heute nur noch zwei erhalten, zwei Werke allerdings von anscheinend bleibendem Werthe.

Wohl würde die deutsche Oper dieser Periode ein viel reicheres Bild darbieten, wenn nicht gerade einige der grössten musikalischen Talente der Zeit ihr so gut wie völlig verloren gegangen wären. Mendelssohn, Schubert, Schumann — weil sie den Schwerpunkt ihres Talents nicht auf die Bühne verlegten; Meyerbeer, weil er, obschon er dies that, doch mit bewusster Wahl sich abwechselnd unter den Einfluss und die Vorbilder von Italienern und Franzosen stellte und mehr darauf ausging, an der Spitze der musikalischen Bewegung der ganzen Zeit, als an der des deutschen Geistes zu stehen. Wir wissen, dass es ihm schliesslich gelang, für länger der Beherrscher der Pariser grossen Oper zu werden. In ihm kam der Geist französischer Romantik und Modernität in der Musik zu bedeutendstem Ausdruck. Seine Musik ist nicht ohne deutsches Leben und deutsche Empfindung, aber in seinen besten Werken scheint er doch mehr Franzose als Deutscher zu sein, und wollte dies sicher auch scheinen.

Die Zeitumstände, welche in Dresden den Sieg der deutschen Oper hauptsächlich herbeigeführt hatten, begünstigten auch zunächst noch ihren weiteren Aufschwung. Fast einen grösseren Antheil aber hatte hieran die Sängerin, die man wieder zu gewinnen das Glück hatte, nachdem sie in den letzten zwei Jahren in den beiden Weltstädten Paris und London, im Kampf mit der Blüthe

und dem Stolze der italienischen Oper, dem Genius der deutschen Musik zum Siege verholfen hatte — Wilhelmine Schröder-Devrient. „Seht diese Frau — hatte ein Pariser Berichtstatter damals geschrieben, — die der Himmel eigens dazu gemacht zu haben scheint, Beethoven's Fidelio zu verwirklichen. Sie singt nicht, wie andere Künstler singen, sie spricht nicht, wie wir es gewöhnt sind, ihr Spiel ist den Regeln der Kunst durchaus nicht angemessen, es ist, als wüsste sie gar nicht, dass sie auf der Bühne steht. Sie singt mehr mit der Seele als mit der Stimme, ihre Töne kommen mehr aus dem Herzen als aus der Kehle, sie vergisst das Publicum, sie vergisst sich selbst, um ganz in dem Wesen aufzugehen, welches sie darstellt.“[1] Mit dem Besitze dieser Sängerin war die Dresdner

[1] Die Schröder-Devrient hatte im Februar 1831 die Zahlung des ersten fällig gewordenen Termins an die Casse des Königl. Hoftheaters in Dresden bewirkt, welche aber zunächst nur die ihr gewordenen Vorschüsse ausglich. Lüttichau drückt ihr im März seine Freude darüber aus; „doch bekenne ich offen — fügt er hinzu, — dass es mir den persönlichen Verlust leider nicht ersetzen kann, wie überhaupt, wenn auch Ihr Fach hier bereits wieder besetzt ist, ich Sie doch für die Person hier stets vermissen werde.“ Schon vor Juni d. J., in welchem eine weitere Zahlung von 2000 Thlr. fällig wurde, hatte die Devrient, welche die Träume von einem Engagement in Paris angesichts der sie hier erwartenden Schwierigkeiten wohl aufgegeben haben mochte, Lüttichau ihre Geneigtheit zu neuen Unterhandlungen zu erkennen gegeben. Dieser ging sofort darauf ein. Die Devrient forderte einen 10jährigen Contract mit 5000 Thlr. jährlichem Gehalt, 1000 Thlr. Benefiz und 3 Monate Urlaub. Lüttichau vermochte ihr jedoch keinen höheren Gehalt als 4000 Thlr. zu erwirken. Nach wenigen Verhandlungen ging auch die Schröder-Devrient auf diese Bedingungen ein, und wie es scheint, mag die Sehnsucht nach ihren Kindern nicht wenig hierzu mit beigetragen haben. — Bis dahin war die Rückzahlung der Conventionalstrafe gar nicht berührt worden. Die Königliche Genehmigung des neuen Contracts wurde aber ausdrücklich hieran gebunden. Obschon sie directe Gnadengesuche machte und diese von Lüttichau sehr warm unterstützt wurden, blieb es doch bei der ersten Königl. Entscheidung. Die Contractbrüchigkeit der bis dahin mit so vielen Beweisen der

Oper bei ihren übrigen Mitteln mit einmal auf die Höhe der ersten Opern Europas gehoben. Ohne Zweifel hatte die Devrient schon damals ein hohes Bewusstsein ihres Werths, und machte denselben auch geltend, allein sie war wenigstens frei von der kleinlichen Furcht vor dem Erfolge eines anderen bedeutenden Talents. Sie besass noch jene höchste Bescheidenheit, nicht zu vergessen, dass sie im Dienste der Kunst und des Kunstwerks stand. Daher ihr nicht bloss der eigene, sondern der Erfolg des Ganzen am Herzen lag. Für diese freie Grösse, welche die Schröder-Devrient wenigstens in dieser Epoche noch auszeichnete, legt die Liebe und Verehrung vollgültiges Zeugniss ab, die ihr von ihren Collegen entgegengebracht wurde. Als nach der ersten Aufführung von Meyerbeer's

Königlichen Gunst ausgezeichneten Sängerin mochte zu tief verletzt haben, ja es scheint, dass der König nur ungern die erneute Anstellung derselben sah, da die Verhandlungen darüber auf Königl. Befehl eine Zeit lang ganz unterbrochen wurden. Die Schröder-Devrient fügte sich auch diesen Bedingungen. Ein Beweis, was von den Directionen der grossen Theater den sich ins Masslose steigernden Forderungen der verwöhnten Künstler gegenüber mit Festigkeit hätte erreicht werden können!

Andererseits muss aber betont werden, dass die Devrient das Wohlwollen, welches ihr Lüttichau bewiesen hatte und noch ferner bewies, nicht immer dankbar vergalt, dass sie die von von ihr übernommenen Verpflichtungen wiederholt aus den Augen setzte und den übrigen Mitgliedern des Theaters hierdurch ein verderbliches Beispiel gab. Schon im März 1833, das ist also nur 6 Monate nach ihrem ersten Wiederauftreten, gab sie Lüttichau zu folgender Zuschrift Veranlassung: „Ihre soeben erhaltenen Zeilen rechtfertigen Sie auf keine Weise, denn Sie missbrauchen meine Güte und die für Sie bisher genommenen Rücksichten auf eine Weise, die ich Ihnen nicht zugetraut hätte. Ich habe Ihren Vorstellungen, dass Sie zur versprochenen Zeit in London eintreffen müssten, ausserdem es Ihnen Strafe kostete, und Ihren dringenden Bitten nachgegeben, Sie früher als vor Ablauf dieses Monats von hier abreisen zu lassen, und nun benutzen Sie dies, um in Leipzig dreimal in der Woche zu singen, nachdem Sie vor Kurzem meine Unzufriedenheit darüber schon einmal versucht; bitten sich auch noch die Garderobe von

Hugenotten der anwesende Componist mit den Darstellern gerufen und bei seinem Erscheinen von der Schröder-Devrient mit Lorbeer bekränzt wurde, trat Tichatscheck, welcher bekanntlich in dieser Oper an Triumph mit ihr wetteiferte, mit einem zweiten Lorbeerkranze hervor, den er der als Valentine allerdings hinreissenden Künstlerin überreichte.

Das Engagement der Schröder-Devrient scheint niemand so empfindlich berührt zu haben, als Agnes Schebest, welche inzwischen verschiedene ihre Rollen mit Glück dargestellt hatte. Obschon dieselbe noch im Jahre 1828 den geringen Gehalt einer Chorsängerin bezog, glaubte sie doch schon die Prätensionen einer Prima donna erheben zu dürfen. Als sie mit der Schröder-Devrient in der Euryanthe die Rolle der Eglantine singen sollte, suchte sie die Vorstellung unter dem Vorwande zu hintertreiben, dass sie diese Parthie jetzt nicht ohne Nachtheil ihrer Stimme übernehmen könne, weil sie eben die tiefer liegende Parthie des Tancred studirt habe. Lüttichau, welcher das Spiel durchschaute, holte das Gutachten der Kapellmeister ein, und, da dies gegen sie ausfiel, zeigte derselbe

mir dazu aus, was ich genehmigt, indem ich glaubte, Sie brauchten sie in London. Reisen Sie nun morgen in Gottes Namen, ich nehme mein Wort nicht wieder zurück, auch zur Garderobe habe ich Befehl gegeben, allein meine Pflicht ist es, vor Ihrer Abreise Ihnen mindestens durch diese Zeilen fest und bestimmt zu erklären, dass meine Nachsicht und Güte gegen Sie aufgehört hat und dass Sie auf die freundlichen Rücksichten, die ich bisher gern für Sie genommen, künftig nicht mehr zu rechnen haben, was auch in Bezug auf die von Ihnen noch restirende Strafe jedenfalls ausgeübt werden wird, wie auf alle in Ihrem Contract enthaltenen Bestimmungen, und rathe ich Ihnen, dass Sie mit dem letzten Tage Ihres Urlaubs hier unbedingt eintreffen, widrigenfalls Ihnen die nach dem Gesetz § 79 täglich mit 30 Thlr. verwirkte Strafe etc. zuerkannt werden wird.“ Dies geschah z. B. 1840, als sie gegen den ausgesprochenen Willen der General-Direction zu einem Gastspiel nach Leipzig ging und eine Aufführung der Oper Guido und Ginevra verhinderte. Sie wurde deshalb in eine Strafe von 300 Thlr. verurtheilt.

ihr an, dass, um der Schonung ihrer Stimme nichts in den Weg zu legen, er von der (eben bevorstehenden) Verlängerung ihres Contracts nun vollständig absehe.[1]

Henriette Wüst, geb. 1816 in Berlin, welche sich später mit dem seit 1827 in den Verband des Dresdner Hoftheaters eingetretenen Schauspieler Hans Kriete verheirathete, wurde 1834 ebenfalls für dasselbe gewonnen, nachdem sie sich schon vorher in Leipzig und Breslau als Sängerin bewährt hatte. Ihre volle, kräftige und umfangreiche Stimme erlangte unter der Anleitung von Micksch eine aussergewöhnliche Ausbildung. Sie sang mit Feuer und Bravour, und unter dem Vorbilde einer Schröder-Devrient vervollkommnete sich die fleissige, strebsame Künstlerin auch noch im Spiel, so dass sie von letzterer als beste Darstellerin der Eglantine bezeichnet werden konnte. — Auch des Tenoristen Derska Anstellung fiel in dieses Jahr. Obschon er gefiel, wurde er doch, seiner hohen Forderungen wegen, bereits nach zwei Jahren wieder entlassen.

Maschinka Schneider, geb. 1815 in Reval, war die Tochter des preuss. Kapellmeisters G. A. Schneider. Schon als Kind betrat sie an der Hand der berühmten Sängerin Milder die Bühne. Ihren ersten musikalischen Unterricht erhielt

[1] Indessen hätte die Künstlerin beinahe wieder ein neues Engagement in Dresden erreicht. Im Jahre 1835 ging der Contract von Pauli zu Ende, der damals die Schebest zu heirathen beabsichtigte und nun die Verlängerung seines Contracts von dem Engagement seiner Braut abhängig machte. Es kommt mir fast vor, als ob Lüttichau nur deshalb auf eine solche Bedingung eingegangen wäre, weil er an dem Zustandekommen dieser Ehe schon zweifelte, wenigstens knüpfte er seinerseits wieder das Engagement von Fräul. Schebest an die Bedingung, dass es für die Direction nur bindend sei, falls diese Heirath im Laufe des Jahres 1836 zu Stande käme. Pauli war ausser sich und wollte von einem solchen Contracte nichts wissen. Nach wenigen Wochen sollte er aber schon mit der Erklärung hervortreten, dass nach einer ihm eben von Pesth, wo seine Braut damals war, zugesandten Nachricht sein Verhältniss mit Fräul. Schebest vollständig aufgelöst sei und er sein Engagement nicht mehr abhängig von dem ihrigen mache.

sie von ihrem Vater, ihre weitere Ausbildung von Bordogni in Paris. Sie debütirte in London. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde sie 1833 in Dresden engagirt, wo sie sich 1838 mit dem späteren Concertmeister Franz Schubert verheirathete. Sie vertrat in der Oper sowohl das Fach der tragischen Liebhaberinnen, wie das der Soubretten, und übernahm zuletzt noch mit Glück das der komischen Alten. Zu jener Zeit zeichnete sie sich durch eine wohlklingende, umfangreiche Stimme und treffliche Gesangsbildung aus. Sie gehörte lange zu den beliebtesten Mitgliedern der Bühne.

Caroline Botgorscheck, geb. 1816 in Wien, besass eine der schönsten Altstimmen, voll, geschmeidig, glockenrein. Dieselbe reichte vom tiefen F bis zum hohen A. Mit diesen Vorzügen verband sich der einer reizvollen Persönlichkeit und eines lebendigen, des leidenschaftlichen Ausdrucks mächtigen Spiels. Ihre Ausbildung hatte sie dem Wiener Conservatorium und den Gesanglehrern Mozatti und Cicimara zu danken. 1835 debütirte sie am Kärnthnerthortheater zu Wien. 1836 erhielt sie ein Engagement an der Dresdner Oper. Sie wurde nach ihrer ersten Gastrolle in Tancred sofort engagirt. Romeo, Sextus, die Oberpriesterin in der Vestalin waren hier ihre Hauptrollen. Aus Mangel an Beschäftigung verliess sie jedoch Dresden 1840 leider schon wieder. Sollte sich hier in der Devrient doch der Dämon der Eifersucht geregt haben?

Die weitaus wichtigste der genannten Erwerbungen aber war die des Tenoristen Joseph Tichatscheck, Sohn des Webers Wenzel Tichatschke (er veränderte für die Bühne den Namen) zu Ober-Weckelsdorf in Böhmen. Seinen ersten musikalischen Unterricht empfing er von dem Schullehrer des Orts (Namens Wittig) sowohl im Gesang, wie im Clavier- und Violinenspiel. Als Altist bei Kirchenmusiken thätig, erregte er die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Pfarrers Herr-

mann, der seine Aufnahme in das Braunauer Gymnasium vermittelte, welches eine Dependenz der dortigen Benedictinerabtei war. Er zeichnete sich bald im Sängerchor aus, besonders als seine Stimme, in seinem 17. Jahre, sich in einen überaus herrlichen Tenor verwandelte. In Wien, wo er die Universität bezog, um Medicin zu studiren, erregte er hierdurch die Aufmerksamkeit des Chordirectors Weinkopf vom Kärnthnerthortheater, der ihn zum Eintritt in den Chor desselben überredete. Seine Stellung verbesserte sich jedoch bald, nachdem er im Verein mit Clara Heinefetter und Staudigl eine weitere musikalische Ausbildung durch den schon oben erwähnten Cicimara erhalten hatte. Er trat zunächst in kleineren Rollen auf, erregte aber so grosse Erwartungen, dass der Director Duport einen 5 jährigen Contract mit ihm abschloss, ihm zugleich einen längeren Urlaub gewährend, um sich in der Zwischenzeit in einem grösseren Wirkungskreise zu versuchen und weiter auszubilden. Er ging zu diesem Zwecke nach Gratz und ward hier in Kurzem der gefeierte Liebling des Publicums. Der Abgang Duport's vom Kärnthnerthortheater löste indess seine Verpflichtungen. Morlacchi, der Entdecker so mancher schönen Stimme, vermittelte auch dieses Engagement, zu welchem Caroline Bauer, Weymar und Pauli ebenfalls Anregung gegeben zu haben scheinen. Ein Gastspiel (Aug. 1837), das einen enthusiastischen Erfolg hatte, bewirkte in Dresden sofort seine Anstellung auf 7 Jahre (v. 1. Jan. 1838—45). Hier entwickelte er sich unter dem anregenden und mit sich fortreissenden Einflusse der Schröder-Devrient zu einem der ersten dramatischen Sänger. Im Ausdruck des Dramatisch-Heroischen hat er vielleicht nicht seines Gleichen gehabt. Doch auch dem Innigen wusste er einen bezaubernden Ausdruck zu geben. Leider war er nicht immer genügend durch sein Spiel unterstützt. Tichatscheck gehörte zu den liebenswürdigsten Künstlernaturen. Seine Erfolge konn-

ten in seinem Herzen die Empfindungen der Dankbarkeit niemals ersticken. Er hat zwar der Versuchung nicht zu widerstehen vermocht, sich eine herrschende Stellung am Dresdner Theater zu schaffen, aber er ist demselben nicht nur unwandelbar treu geblieben, sondern hat auch stets einen tieferen Antheil an dem Gedeihen desselben genommen. Er war ein trefflicher College und als solcher auch anerkannt und geschätzt. Als die Schröder-Devrient im Jahre 1860 in Coburg gestorben war, errichtete er an dem Hause, in dem sie verschied, eine Erinnerungstafel als Zeichen seiner Liebe und Verehrung. Er hatte in seiner späteren Zeit eine Manier angenommen, die seine schönsten Leistungen trübte; der Enthusiasmus für alles Grosse und Schöne ist aber immer ganz rein und unberührt in ihm lebendig geblieben. Er war der hauptsächlichste Förderer, der stets opferwillige, begeisterte Freund Richard Wagner's. Er hat dessen Werke zu einer Zeit, wo sie noch fast überall Anfechtung erfahren, zu siegreicher Anerkennung gebracht, allerdings auch wieder durch sie eine Reihe der glänzendsten Triumphe errungen. Bis zum Jahr 1862, dem Todesjahr Lüttichau's, blieb er unausgesetzt ein Mitglied des Dresdner Theaters, dem er selbst da noch zur Zierde gereichte. Auch später trat er wieder bei einer Ausnahmestellung in ein festes contractliches Verhältniss zu ihr ein, welches bis zum Jahre 1870 fortgesetzt wurde.[1]

Von grosser Bedeutung wurde auch das in das Jahr

[1] In einer bis zum Jahre 1863 reichenden Statistik giebt M. Fürstenau (Joseph Tichatscheck) die Zahl der von ihm gesungenen und dargestellten Rollen auf 1125 an. Sie umfassen Werke von 34 Componisten, zusammen 68 Opern und repräsentiren die verschiedensten Zeiten und Schulen der Deutschen und Franzosen, weniger der Italiener. Er sang bis dahin Masaniello 92, Roger (Maurer) 27, Stradella 62, Ivanhoe 52, Raoul 107, Robert 73, Rienzi 65, Tannhäuser 50, Max 108, Hüon 77, Adolar 50, Ferdinand Cortez 52, Joseph 25, Tamino 19, Idomeneus 18, George Brown 36, Sever 42, Armand (Wasserträger) 17 Mal.

1839 fallende Engagement von Anton Mitterwurzer. Geboren 1818 zu Sterzing in Tyrol, machte sich schon früh seine schöne Stimme im dortigen Kirchenchore bemerkbar. Bei seinem Onkel, dem Domkapellmeister Gänsbacher in Wien, erhielt er seine musikalische Ausbildung. In Innsbruck, als Jäger im Nachtlager von Granada, betrat er zum ersten Male die Bühne. Auf diese Rolle hin wurde er auch später in Dresden engagirt. Die Rolle des Czar in „Czar und Zimmermann" von Lortzing lenkte zuerst die allgemeinere Aufmerksamkeit auf ihn hin. Von hier an entwickelte er sich rasch zu einem der bedeutendsten Sänger des Dresdner Theaters. In Marschner'schen und Wagner'schen Opern sollte sich die Eigenthümlichkeit seiner künstlerischen Begabung am vollsten ausleben.

Fast gleichzeitig war auch noch eine andere jugendliche Kraft gewonnen worden, an deren Besitz man die grössten Hoffnungen knüpfte. Bei seinem Aufenthalte in Paris lernte Lüttichau im Conservatorium des berühmten Gesanglehrers Bordogni eine junge Sängerin, Pauline Marx aus Carlsruhe, kennen, auf welche ihn Meyerbeer aufmerksam gemacht hatte, der in ihr das Talent einer zweiten Schröder-Devrient zu erkennen meinte. Wenn dies auch gewiss nicht der Fall war, so gab sie in Dresden doch bald Veranlassung zu Parteiungen, welche ein so gereiztes Verhältniss zwischen diesen beiden Künstlerinnen herbeiführten, dass es selbst in Gegenwart des Hofes zu offenen Ausbrüchen kam. Dies fand unter Anderem am 4. Dec. 1840 in einer Vorstellung des Macbeth statt, wo sich die Schröder-Devrient so hinreissen liess, dass Lüttichau sie in den Verlust einer Wochengage verurtheilte. Pauline Marx war auf 3 Jahre vom 1. Juni 1839 bis ebendahin 1841 engagirt worden, mit der Vergünstigung, die ersten drei Monate zu ihrer weiteren Ausbildung noch in Paris bleiben zu dürfen. Lüttichau nahm die gesteigerten Forderungen

der sehr bald übermüthig gewordenen Künstlerin zum Anlass, um sie nach Ablauf ihres Contracts wieder zu kündigen.

Die Dresdner Oper besass damals einen Weltruf. Sie übte nach allen Richtungen hin eine ungeheure Anziehungskraft aus und hatte die italienische Oper, selbst auf ihrem eigenen Gebiete, bald völlig vergessen gemacht. Nicht nur die Darstellungen der Euryanthe und der Hugenotten, auch die der Norma und der Capuletti hatten etwas geradezu Berauschendes. Wie hätte sie da Ursache gehabt, den Vergleich mit anderen Theatern zu scheuen? Wir finden daher in dieser Zeit eine glänzende Reihe von Gastspielen verzeichnet.[1] Ich hebe

[1] Hier folgt ein vollständiges Verzeichniss aller Gastspiele des Zeitabschnittes.

1832: Dessoir, Dittmarsch, Dem. Dittmarsch, Stölzel, Henkel, Dem. Hill, Mad. Kraus-Wranitzky, Lenz, Dem. Pistor, Poisl, Pusch, Schäffer, Dem. Schindler, Dem. Schneider, Dem. Betty Schröder, Dem. Siccard.

1833: Dem. Beraneck, Anschütz, Dem. Anschütz, Birnbaum, Boucher, Mad. Brede, Mad. Crelinger, Dallery, Daum, französ. Gesellschaft unter Alexandre, Hock, Hoppe, Jost, Knaust, Lipphardt, Mad. Schechner-Wagner, Schunk.

1834: Braunhofer, Mad. Brede, Derska, Gerlach, Gloy, Haass, Mad. Schultze, Heckscher, Dem. Herbst, Dem. Hofmann, Löffler, Dem. Reimann, Dem. Stettner, Thiel, Riese, Werner, Wurda.

1835: Dem. Bauer, Jerrmann, Rossler, Dem. Schebest, Weymar, Kronfeld und Frau, Schöpe, Görner und Frau, Peters, Dem. Pixis, Dem. Miller, Mad. Hurey, Dem. Heinefetter, Mad. Lange, Wild, Dem. Lehmann.

1836: Dem. Heinefetter, Dem. Kohlmetz, Meder, Freymüller, Discant, Haizinger und Frau, Ronninger, Köhn, Löwe, Pohl-Beisteiner, Fischer, Dem. Fassmann, Holtei und Frau, Dem. Felchenheim, Freund.

1837: Hessen, Baison, Lebrün, Mad. Fischer, Mad. Baison, Kunst, Dem. Weixelbaum, Schunke, Clauer, Boltzmann, Wurda, Cramolini, Tichatscheck, Anschütz, Böhrend, Gomansky, Richter, Carl Devrient.

1838: Mad. Haizinger-Neumann, Dem. Neumann, Remmark, Ballmann, Hellwig, Anschütz, Röder, Dem. Grosser, Draxler, Lehmann, Otto, Gerlach.

davon das von Frl. Heinefetter hervor (welche 1835/36 während einer Urlaubsreise der Schröder-Devrient 30 Vorstellungen gab), Fräul. Pixis aus Paris (1835 und 42), Dem. Fassmann aus München (1836), Dem. Schlegel aus Leipzig (1835), Dem. Schebest aus Pesth (1835), August Fischer aus Berlin (1834), Wurda aus Hamburg (1834 und 37), Wild aus Wien (1835), Frau Fischer aus Carlsruhe (1837), Dem. Ungher (1839 und 41), Moriani (1846).

Ueberblicken wir die Gesammtleistungen innerhalb des uns vorliegenden Zeitraumes, so sind sie jedenfalls achtunggebietende. Die Statistik der Novitäten weist innerhalb dieser neun Jahre ausser vielen Gesangspossen und Liederspielen 52 neue Opern, also fast sechs jährlich, auf. Wir finden darunter die Namen Marschner, Meyerbeer, Onslow, Wolfram, Kreutzer, Chelard, Lortzing, Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Adam, Herold, Halevy. Auber, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Marschner werden von den Neueren jetzt herrschend, daneben bleiben Mozart, Beethoven, Weber in alter Kraft. — Trotz seiner Eifersüchteleien gegen einzelne mitstrebende Talente kann man Reissiger doch nicht die Anerkennung versagen, dass er das Publicum im Ganzen mit den wichtigsten Erscheinungen bekannt machte.

Nach dem Abgange des Dr. Wagner, Ende December 1831, war die Regie an den Schauspieler und Sänger Wilhelm Fischer übergegangen, den wir schon bei der

1839: Kaiser, Mad. Räder, Mad. Ahrens, Mad. Dessoir, Hendrichs, Dem. Ungher, Reichel und Frau, Dem. Bayer, Mad. Hysel, Baumeister, Schreiber, Burmeister Sohn, Meyer, Dem. Schlegel, Schöpe, Mad. Schröder.

1840: Mad. Schröder, Götz, Ulram, Mad. Clauer, Berger, Franke, Lussberger, Dem. Erck, Lippe, Genast und Frau, Abresch, Dem. Bayer, Dem. Sontag, Krieg, Ascher, Baudisch, Bielczizki.

1841: Barth, Bartsch, Herel (französ. Gesellsch.), Gerstorfer, Heuser, Dem. Lebrün, Mad. Meyer, Moriani, Mad. Ungher, Dem. Mügge, Dem. Müller, Otto, Pantaleoni, Pohle, Pollert, Quanter, Ricciardi, Setti, Stolte, Wagner.

Seconda'schen Gesellschaft kennen lernten und der eben jetzt in den Verband des Dresdner Hoftheaters trat, dem er so lange ein treues und verdienstvolles Mitglied bleiben sollte. Am 1. Juli desselben Jahres übernahm er auch noch für den ausscheidenden Micksch das Amt eines Chordirectors, dem er bis Ende 1856 ununterbrochen vorstand, wogegen seine Regie am 1. Juli 1848 eine Unterbrechung erlitt.

Im Jahre 1830 war der schon im vorigen Jahre als Correpetitor eingetretene Joseph Rastrelli (geb. 1799), Sohn des Kirchen-Compositeur Rastrelli, der in diesem Jahre ausschied, zum Musikdirector befördert worden. Er war ein sehr früh entwickeltes Talent. Schon mit sechs Jahren spielte er in öffentlichen Concerten. Auch in Dresden liess er sich schon mit zehn Jahren hören. Seine Zukunft entsprach aber nicht ganz den hieran geknüpften Erwartungen; wie er denn auch als Componist mit seinen ersten Werken den grösseren Erfolg hatte. Am meisten gefiel seine Oper: La Schiava Circassa. Er starb 1841. — 1837 rückte in des in diesem Jahre verstorbenen Concertmeister Rolla Stelle der bisherige Viceconcertmeister Franz Morgenroth ein, während Franz Schubert zum Viceconcertmeister ernannt wurde. Im Jahre 1839 erwarb die Kapelle wieder eine Kraft ersten Ranges in dem berühmten Violinvirtuosen Lipinski als ersten Concertmeister.

Carl Lipinski war 1790 zu Radzyn in Polen geboren. Schon mit sechs Jahren erhielt er seinen ersten Unterricht von seinem Vater. Seine Fortschritte waren erstaunlich, doch wurden sie von literarischen Studien, denen er sich widmen sollte, unterbrochen. Das erste Instrument, welches er lernte, war das Violoncello. Später vertauschte er es mit der Violine, auf der er durch Selbstunterricht die grösstmögliche Vollkommenheit zu erwerben suchte. Dies gelang ihm in einem Grade, dass er mit 20 Jahren zum Musikdirector des Theaters zu

Lemberg ernannt wurde, in welcher Stellung er vier Jahre verblieb, worauf er sich viele Jahre musikalischen Kunst- und Studienreisen widmete, die er wohl eigentlich erst mit seinem Engagement in Dresden beschloss. Er gehörte zu den ausgezeichnetsten Violinvirtuosen seiner Zeit. Seine Stärke lag in der ausserordentlichen Intensität seines Tones, in der geistigen Durchdringung seines Spiels, in der charakteristischen Kraft und Beseelung seines Ausdrucks. Er war eine Zierde der Dresdner Kapelle, berühmt noch überdies durch seine Quartettconcerte, welche wohl Dresden zuerst in solchem Umfange und in so vollendeter Ausführung mit diesem Theile der Kammermusik bekannt machten.

Für die übrigen Veränderungen, welche die Kapelle inzwischen erfahren, verweise ich auf das unten gegebene Verzeichniss ihrer Mitglieder[1] vom 1. Januar 1842.

[1] Kapellmeister Reissiger.
Concertmeister Lipinski.
" Franz Morgenroth.
Viceconcertmeister Franz Schubert.

Violinisten:

Castelli, Schmiedel, Peschke, Franz, Kühn, Lindt, Pohland, Koprasch, Richter, Mitscherling, Seiss, Winterstein, Pfeiffer, Müller.

Bratschisten:

Pohland, Horack, Beyer, Helbig.

Violoncellisten:

Dotzauer, Kummer, Schlick, F. Schubert.

Contrabassisten:

Schubert, Besozzi, Schmerbitz, Tietz.

Flötisten:

Steudel, Fürstenau, Pauli, Löwe.

Oboisten:

Kummer, Edel, Hiebendahl, Krätzschmar.

Clarinettisten:

Kotte, Lauterbach sen., Dominik, Lauterbach jun.

Fagottisten:

Peschel, Suchanek, Kabisius.

In diesen Zeitabschnitt fällt auch die Gründung eines allgemeinen Pensionsfonds für die Mitglieder des Hoftheaters, durch welche sich Lüttichau ein neues Verdienst um das ihm anvertraute Institut erwarb.

Inzwischen hatte die Aufnahme der französischen grossen Oper auch wieder an eine mässige Ausbildung des Ballets denken lassen. Bis zum Jahre 1825 hatte man kein eigentliches Ballet in Dresden. Die bei den etwa nöthigen Tänzen verwendeten Personen erhielten nur dienstweise Bezahlung. Erst vom 1. August 1825 an zeigen sich feste Anstellungen für ein Balletcorps. Die Schwestern Bohlan und Mathilde Füssel sind als die ersten Tänzerinnen genannt, die ein festes Honorar (von je 100 Thlr.) bezogen. Von 1820—21 war Simoni, von da bis 1832 Gärtner, bis 1833 Weidner als Tanzlehrer angestellt, an dessen Stelle dann Wenzel trat.

Von 1834 gewann das Ballet an Umfang und Ausbildung. Lepitre wurde als Balletmeister und Solotänzer gewonnen. Erst 1836 findet sich daneben auch eine Solotänzerin, Auguste Koch, verzeichnet, nach deren Tode (1838) Fräul. Pecci aus Neapel als solche engagirt wurde. Dieselbe verheirathete sich später mit dem im Jahre 1841 als Solotänzer eintretenden Ambrogio und darauf in zweiter Ehe mit dem Schauspieler und Schriftsteller Wilhelmi. 1841 avancirten auch noch die Schwestern Bohlan zu Solotänzerinnen.

Waldhornisten:

Haase, Kretzschmar, Adam, Lewy, Muschke.

Trompeter:

Kunze, Schrader, Schwarz, W. Queiser.

Posaunisten:

Gottschalk, Rühlmann, Queisert.

Pauker:

Herfort.

Harfe:

Richter.

Der uns vorliegende Zeitabschnitt erhält seinen Abschluss durch die Uebersiedlung in das inzwischen entstandene neue Theatergebäude, das in der That für die Weiterentwicklung des Instituts nicht ohne Folgen sein konnte.

Schon um die Wende des Jahrhunderts waren Klagen erhoben worden, dass das Moretti'sche Haus den Bedürfnissen der Residenz nicht mehr entspreche. Jetzt, wo das lang zurückgebliebene Wachsthum der Stadt ebenso wie die Theilnahme am Theater unter dem Einflusse des zunehmenden Verkehrs einen überraschenden Aufschwung genommen, war die Errichtung eines der Vervollkommnung der scenischen Mittel entsprechenden, den höheren Zielen der Bühne würdigen grösseren Theatergebäudes zur dringenden Nothwendigkeit geworden.

Bereits im Jahre 1835 hatten diese Pläne eine festere Gestalt gewonnen. Man schwankte aber damals zwischen zwei verschiedenen Vorschlägen. Der eine, welcher aus Gründen der Sparsamkeit zunächst eine willigere Aufnahme an den massgebenden Stellen fand, fasste den Umbau des schon vorhandenen grossen Opernhauses ins Auge, der andere dagegen einen völligen und zugleich grossartigen Neubau. In Bezug auf den ersten waren sogar schon der Oberbaurath Langhanns in Berlin und der Hofbaumeister Thormeyer mit dem Entwurf von Plänen und Rissen beauftragt worden; wogegen Professor Semper in Dresden aus eigener Initiative die Pläne zu einem ganz neuen Theatergebäude entworfen hatte. Er war hierbei von dem Wunsche geleitet worden, die nächsten Umgebungen des Königlichen Schlosses und die kostbarsten Baumonumente der Stadt von dem entstellenden Gewirre von Baulichkeiten zu befreien, welche in dem Namen des italienischen Dörfchens zusammengefasst wurden. Er hatte zu diesem Zwecke den Bau des Theaters noch mit einigen anderen damals in der Luft schwebenden Bauprojecten, dem Bau einer neuen

Bildergalerie und eines Orangeriehauses, sowie mit der Errichtung des Friedrich-August-Denkmals zu einem gemeinsamen Plane in Verbindung gebracht, nach welchem der zwischen dem Zwinger und der Elbe liegende Platz in eine Art Forum verwandelt und mit prächtigen Gebäuden umstellt werden sollte. Während nach diesem Projecte das neue Theatergebäude durch das Orangeriegebäude mit dem nordwestlich gelegenen Flügel des Zwingers in Verbindung gebracht worden sein würde, war diesen Gebäuden gegenüber, im Anschluss an den dort liegenden Flügel desselben, der Bau eines neuen Galeriegebäudes in Aussicht genommen.

Professor Schinkel in Berlin, dem man dieses Project nur in seinen allgemeinsten Zügen mitgetheilt und die Entwürfe für den Umbau des alten Opernhauses zur Begutachtung eingesandt hatte, entschied sich anfangs für diese. Als er jedoch zur völligen Entscheidung der Frage nach Dresden gekommen war, sich hier von der Sachlage selbst überzeugt und die Semper'schen Pläne und ihre Motive eingesehen hatte, war er sofort ganz für dieselben gewonnen. Seine Meinung entschied nun auch bei dem Generaldirector des Königl. Theaters zu Gunsten des Letzteren, und es ist jedenfalls der Wärme und der Energie, mit welcher Herr von Lüttichau von dieser Zeit an die Ausführung des Semper'schen Theaterplanes betrieb, zu danken gewesen, dass alle sich dagegen erhebenden Bedenken so rasch und völlig besiegt wurden.

Von grosser Wichtigkeit für die Förderung dieses Unternehmens war es wohl auch, dass durch den 1836 erfolgten Tod des Königs Anton der zeitherige Mitregent Friedrich August zur alleinigen Regierung kam. Denn wenn er sie auch bisher schon so gut wie allein geleitet hatte, so mochte er doch wohl noch manche nicht geradezu dringliche Neuerungen aus Rücksicht auf seinen Königlichen Oheim abgelehnt haben.

Obschon sich nun dieser auch jetzt noch für das ganze Semper'sche Bauproject nicht zu entscheiden vermochte, sondern zunächst nur den Theaterbau anordnete, so wurde derselbe doch ganz in der Stellung und Form angenommen, die ihm in jenem Projecte gegeben war. Durch Rescript vom 26. April 1838 fanden die hierauf bezüglichen Entwürfe und Voranschläge Semper's die volle Königliche Genehmigung. Semper wurde mit der künstlerischen Leitung des Baues betraut, wofür er, die Pläne mit eingerechnet, 3000 Thaler erhielt; Hofbaumeister von Wolframsdorf aber mit der technischen Leitung des Baues beauftragt.

Ich hebe aus den Motiven, mit denen Lüttichau den Semper'schen Plan in seinem Vortrage an den König befürwortete, Folgendes aus:

„Vor allen Dingen war es ein Haupterforderniss eines neuen Theaterbaues, nicht nur beträchtlich mehr Plätze für die Zuschauer und diese bequemer und geräumiger als bisher zu erhalten, sondern auch möglichst viele Plätze zu geringerem Preise, damit dem minder bemittelten Publico mehr als bisher der Eintritt ins Theater vergönnt sei. Für alle diese Beziehungen ist durch den Plan nun gesorgt worden, denn wenn im jetzigen Schauspielhause die grösstmögliche Zahl der Zuschauer sich nur bis 814 erstrecken kann, so fasst das neue Schauspielhaus deren 1712 auf weit bequemeren, besser eingerichteten Plätzen. Ebenso ist auch in ungefährer Annahme des Preises der Plätze[1] Vorsorge getroffen, dass eine sehr grosse Anzahl derselben sich zu dem Preise von 12, 8 und 4 (alten)

[1]

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Erster Rang | à 1 Thlr. | 134 | Personen | = | 134 Thlr. | — | Gr. |
| Zweiter „ | à 16 Gr. | 120 | „ | = | 80 „ | — | „ |
| Dritter „ | à 8 „ | 244 | „ | = | 81 „ | 8 | „ |
| Vierter „ | à 4 „ | 568 | „ | = | 94 „ | 16 | „ |
| Cercle | à 16 „ | 137 | „ | = | 91 „ | 8 | „ |
| Parterre | à 8 „ | 469 | „ | = | 156 „ | 8 | „ |
| Parterreloge | à 12 „ | 40 | „ | = | 20 „ | — | „ |
| | | | Zusammen | | 657 Thlr. | 16 | Gr. |

Diese Preise erhielten zwar in Ansehung des ausserordentlichen Mehraufwandes, welchen der Bau gegen den Voranschlag in Anspruch nahm, zum Theil eine mässige Erhöhung. Der König ging jedoch nur ungern darauf ein und genehmigte unter Anderem die

Groschen vorfinden, so dass bei ausreichendem Raume jeder Klasse der Gebildeten der Zutritt zu den theatralischen Vorstellungen möglich gemacht worden ist. Nichtsdestoweniger würde die höchste Einnahme des Hauses 657 Thlr. 16 Gr. gegen 444 Thlr. 12 Gr. des alten Hauses ergeben."

„Was die Bühne betrifft — heisst es an einer anderen Stelle des Vortrags, — so hat diese im Proscenium die bedeutende Breite von $23\frac{1}{4}$ Ellen, statt dass die des gegenwärtigen nur $13\frac{7}{12}$ Ellen beträgt. So zweckmässig dieses nun auch für Darstellung von Opern und grösseren, wie Spektakelstücken ist, so dürfte doch zu befürchten sein, dass der allzubreite Raum bei Conversationsstücken dem Erfolge schaden könnte. Es ist aber, um dem zu begegnen, die Einrichtung getroffen worden, dass bei dergleichen, wenige Darsteller beschäftigenden Stücken die Coulissen auf der Bühne näher zusammengeschoben und diese hierdurch wesentlich verkleinert werden kann." (Die Breite der Bühne wurde später auf 22 Ellen ermässigt.)

Semper selbst motivirte seinen Entwurf folgendermassen:

„Bei der Wahl der Grundformen des Zuschauersaales leitete ihn (den Architekten) das Bestreben, so wenig als möglich von dem Halbkreise abzuweichen, weil derselbe sowohl der Zweckmässigkeit wie der Schönheit am meisten entspricht, weshalb er auch von den Alten bei Anlegung ihrer Theater gewählt wurde. — Aber diese Form rein zu behaupten, und zwar so, dass ihr Vortheil ganz heraustritt, ist nur bei kleinen Theatern möglich. Bei grösseren dagegen nimmt die Breite der Bühne nicht im Verhältniss der Grösse des Theaterdurchmessers zu, sondern die Convention setzt gewisse Schranken fest, deren strenge Beobachtung die Anlage eines zweckmässig geformten Auditoriums sehr erschwert. Dasselbe erscheint

vorgeschlagene Erhöhung des Parterrepreises nicht. Ebenso wollte derselbe die vorgeschlagene Erhöhung der Preise bei ausserordentlichen Gelegenheiten nur selten in Anwendung gebracht sehen. „Wir halten — heisst es in dem diese Angelegenheit behandelnden Rescripte vom 6. April 1841 — wir halten jedoch selbst im Interesse der Theatercasse für rathsam, dass eine Preiserhöhung überhaupt nur in seltenen Fällen eintrete, wie sie denn auch, was die ersten Vorstellungen im neuen Schauspielhause betrifft, nur am Tage der Eröffnung selbst eintreten mag, insofern sie auch an diesem Tage nöthig erscheint, um den Andrang einigermassen zu vermindern."

alsdann als ein weiter Schlauch mit enger Mündung der Ellipse, bald in Ballonform, bald im Dreiviertelkreise, wobei natürlich ein Theil der Logen unbrauchbar wird. Vieles liesse sich hier verbessern, sobald die Ueberzeugung Eingang fände, dass die natürliche Grenze der Bühnenkunst zu ihrem grössten Nachtheile überschritten worden, seitdem man anfing, die breiten Bühnen der Alten, sowie der romantischen Schule zu verlassen, bei Darstellungen nach malerischen Wirkungen zu streben, eine tiefe Bühne zu bauen, auf ihr Scenerien und Gruppen hintereinander aufzuthürmen und Chöre und Aufzüge aus dem fernsten Hintergrunde in Front hervorrücken zu lassen. Selbst der Effect, dem alles Andere aufgeopfert wird, entspricht selten dem Aufwande an Coulissen, Gerüsten und Leuten, die nöthig sind, um die Tiefe zu füllen; indess auf flachen Bühnen, reliefartig, dem Style der Bühnenkunst angemessen, die ähnlichen Beschränkungen wie die Plastik unterworfen ist, mit weit geringeren Mitteln dasselbe und schicklicher erreicht werden könnte. Daher auch ein Theil der Schwierigkeiten bei der Errichtung eines modernen Theaters.

„Eine zweite Aufgabe war gestellt, den Saal so einzurichten, dass er nicht allein allen Zuschauern den Genuss der Darstellung erleichtert, sondern dass die Zuschauer selbst sich darin so vortheilhaft wie möglich darstellen und recht eigentlich den schönsten Schmuck des Saales selbst bilden. Bei den Alten war bloss das Proscenium verziert. — Auch darin haben nicht alle modernen Theater ihren Zweck erfüllt. Man schmückte den Saal mit hochstrebenden Säulen und prachtvollen Gebälken, zwischen welchen die Logen wie Schwalbennester eingebaut waren. Andererseits verfiel man darauf, vor den Logen Galerien herumzuführen, wodurch die Ruhe der Architektur gestört wird, weil diese die architektonischen Formen der Logen unangenehm durchschneiden. Auch bieten sie viel Gelass für ein zahlreiches Publicum dar, das sich nicht immer einfindet, wodurch sich das Gefühl eines leeren Hauses aufdrängt.

„Von wesentlichem Einfluss bei der dem Saal zu ertheilenden Form war endlich das Bestreben, die Logen des Hofes so vortheilhaft wie möglich zu placiren und ihnen die ihrer hohen Bestimmung angemessene Auszeichnung zu geben. Wenig Schwierigkeit macht die Anordnung der grossen Galerielogen im Fond des Saales, aber die Seitenlogen ganz in der Nähe des Prosceniums liegen an der ungünstigsten Stelle. Ihnen die vermöge ihrer Lage so schwierige Uebersicht der Bühne zu verschaffen, ohne sie über die Sehlinie der Logen hinaustreten zu lassen, war das Bestreben, was Unterzeichneten bei der Einrichtung derselben leitete; diese Logen bilden

einen Balcon, der mit dem dahinter befindlichen Salon ein Ganzes bildet.

„Die gegenseitige Abwägung aller dieser Bedingungen führte den Unterzeichneten auf die Wahl der Glockenform, die von der häufig vorkommenden Form der Lyra durch geringere Länge im Verhältniss zur Breite und schnelleres Umbiegen der Flügel sich unterscheidet."

Der Semper'sche Voranschlag war auf die Höhe von 199,800 Thlr. berechnet, wozu dann die innere Einrichtung, die von der Generaldirection auf 50,000 Thlr. veranschlagt wurde, und die zu erwerbenden Baulichkeiten kamen, die man auf 12,000 Thlr. schätzte. „Es ist jedoch — fügt Herr von Lüttichau hinzu — keinem Zweifel unterworfen und bereits von meinem Vorgänger in der Generaldirection und von mir in mehreren Vorträgen auseinander gesetzt, dass durch die grösseren Räumlichkeiten und die hierdurch gewonnene Möglichkeit, noch einmal so viel Zuschauern als bisher den Theaterbesuch möglich zu machen, die Einnahme sich um ein Beträchtliches vermehren muss, wie denn überhaupt zu erwarten steht, dass bei gehöriger Thätigkeit überdies noch von den Königl. Zuschüssen jährlich ein ansehnlicher Theil erspart werden wird."

Diese Erwartungen sollten sich jedoch nicht erfüllen. Insbesondere stellte sich sehr bald heraus, dass die Anschläge sämmtlich zu niedrig waren. Durch Rescript vom 4. Juni 1840 erhielt eine Nachforderung von 110,000 Thlr. über die von den Ständen zum Bau bewilligten 260,000 Thlr. die Königl. Genehmigung, mit dem ausdrücklichen Zusatz: „Wir erwarten jedoch, dass wenigstens eine weitere Ueberschreitung dieser Summe nicht stattfinden werde, weshalb eurerseits namentlich auf Vermeidung alles unnöthigen und übermässigen Luxus bei der inneren Ausschmückung zu sehen ist." Ganz konnte aber auch dieser Erwartung noch nicht entsprochen werden, zumal an dem rein künstlerischen Schmucke des Gebäudes nichts eingeschränkt werden sollte. Vielmehr scheint

gerade die Erwägung, dass die Herstellung eines so grossartigen, kostbaren Bauwerks nicht nur dem dermaligen Stande der dramatischen Künste angemessen, sondern auch geeignet sei, von demjenigen der bildenden Künste, die zu dieser Zeit in Dresden ebenfalls eine würdige Vertretung fanden, ein weithin wirkendes Zeugniss abzulegen, die Königliche Genehmigung desselben mit bestimmt zu haben.

Nicht volle drei Jahre nach der Inangriffnahme des Baues, welcher sich trotz verschiedener kleiner Mängel im Ganzen als ein Meisterwerk der modernen Architektur und als eine ganz originale Lösung der hier vorliegenden schwierigen und complicirten Aufgabe darstellte, indem er den Zweck, sowie die innere Gliederung des Baues nach aussen hin in charakteristischer und dabei idealer Weise zur Anschauung brachte, war es, wie Gottfried Semper (in seinem Werke: Das Dresdner Hoftheater) sich selbst bescheidend ausdrückt: „dem unermüdlichen Eifer des Herrn von Lüttichau bei der Vorbereitung und seiner einsichtsvollen, besonnenen Thätigkeit bei der oberen Leitung des Werkes gelungen, dasselbe vollendet dem Publicum eröffnen zu können.“ Die Acten über diesen Gegenstand beweisen auf das Ueberzeugendste, dass er hierin kein Wort über die Wahrheit gesagt. Lüttichau hat die Pläne und Wünsche Semper's in jeder Weise gefördert, für ihre Ausführung von allen Seiten her die erforderlichen Mittel herbeigeschafft, er bereiste selbst mit ihm Erankreich und Italien, um jede Verbesserung im Theaterbau in Betracht zu ziehen.[1]

Die Ausführung der Maschinerie war dem in diesem Fache berühmten Maschinisten des Grossherzogl. Mann-

[1] Während seiner Abwesenheit (vom 1. December 1838 bis 1. April 1839) wurde auf Königlichen Befehl die Oberleitung des Theaters dem Oberhofmarschall von Reitzenstein, die Leitung der Administration aber ohne Concurrenz des Hofmarschallamtes dem Hofrath Theodor Winkler übertragen.

heimer Theaters Mühldörfer und die Einrichtung der Gasbeleuchtung dem bewährten Inspector Rudolf Blochmann anvertraut worden, der auch den Kronleuchter nach speciellen Zeichnungen Semper's ausführte. Die Decorationen wurden theils von den Decorationsmalern Séchan, Feuchère jun. und Desplechin in Paris, theils von Gropius in Berlin und von dem Königl. Hoftheatermaler Arragoni geliefert. Desplechin und Dieterle (in Paris) wurden auch mit der Anfertigung des Zwischenvorhangs, mit der Decoration der Decke und des Prosceniums beauftragt, Prof. Jul. Hübner in Dresden mit der Ausführung der Hauptgardine. Der Hauptgegenstand dieser letzteren war dem Prologe von Tieck's Kaiser Octavianus entnommen. Unten war er mit einem Friese verziert, auf welchem Figuren der berühmtesten classischen Stücke in fortlaufender Reihe angebracht waren.[1] Mit den Malereien der Königl. Logen und des Foyers waren die Professoren Peschel und Richter, der Hofmaler Oehme und der Maler Rolle betraut, die übrige Decorationsmalerei des Hauses aber den Decorationsmalern Freye und Reisner übertragen worden.

Der äussere plastische Schmuck des Hauses sollte den Bildhauern und Professoren Hänel und Rietschel Gelegenheit bieten, ihren künstlerischen Ruf zu vermehren. Der Erstgenannte war mit der Anfertigung eines grossen, die Rückseite des Gebäudes zierenden Frieses beauftragt worden, welcher in einem Bacchantenzug das kräftige thätige Leben mit der Tendenz der Heiterkeit und des Vergnügens darstellte. In der Mitte Herkules auf einem von Panthern gezogenen Wagen, begleitet von Eros und Phantasus, umgeben von Grazien und Musen. Rechts und links Gruppen

[1] Die gelieferten Arbeiten der französischen Maler beliefen sich auf 20,819 Thlr. 23 Gr., die von Gropius auf 5396 Thlr. 17 Gr., die von Arragoni auf 2244 Thlr. 14 Gr., die des Prof. Hübner auf 2798 Thlr. 17 Gr.

von Centauren, hier einen mit seinem Ziegenbock scherzenden Satyr, dort Sylen auf dem Esel umspringend.[1]

Rietschel erhielt den Auftrag, die zu beiden Seiten des Gebäudes befindlichen, den Einfahrten zu den Königlichen Logen entsprechenden Giebelfelder mit plastischem Schmuck zu versehen. In dem einen stellte er von einem Adler getragen die Musik auf den Schwingen der Begeisterung emporschwebend dar. Ihr zur Seite links die idyllisch heitere, rechts die kriegerische Musik, jene durch ein, ihren jugendlichen Phantasien nachhängendes Mädchen, diese durch einen jungen Krieger versinnlicht, dem die Geliebte das Schwert umgürtete. In dem anderen erblickte man die tragische Muse, umgeben von Gruppen aus der Mythe des Orest. Rechts drei Furien, von denen die eine aufgeschreckt wird, die andere sich schon zur Verfolgung emporrafft, die dritte den Dolch hebt — dann Leidtragende, Klytemnestra und Aegisth erschlagen. Links Orest, der sich zu Apollo und Minerva geflüchtet, sowie die Aeropagen.[2]

Auch von den für die Nischen des unteren Rundbaues, in welchem die vordere Seite des Theatergebäudes der Anordnung des inneren Zuschauerraumes entsprechend äusserlich abschloss, bestimmten 8 Standbildern der berühmtesten dramatischen Dichter und Musiker (Goethe, Schiller, Shakespeare, Molière, Sophokles, Aristophanes, Mozart und Gluck) wurden je vier an diese beiden Künstler vergeben, wogegen die 4 allegorischen Figuren, welche die Nischen der hinteren Seite des Gebäudes schmücken sollten, dem Bildhauer Selig anvertraut worden waren.

Was die Decoration des Zuschauerraumes betrifft, so war die vorherrschende Farbe der Constructionstheile weiss mit Goldgliederungen, die Füllungsverzierungen der Brustlehnen aber in einem sanften Blau auf grauweissem Grunde gehalten. Die Hintergründe und Draperien der Logen und

[1] Der dem Künstler dafür gewährte Preis betrug 6000 Thaler.

[2] Der Preis für diese beiden Werke war auf 12,000 Thaler festgestellt worden.

des Prosceniums sowie die Plüschpolster der Brustlehnen und Bänke waren purpurroth.

Der Bau stellte sich nach allen Seiten als ein Werk von monumentaler Bedeutung dar, das seinem Gründer und Erbauer, dem König Friedrich August, das seinen Förderern, den daran thätig gewesenen Künstlern, sowie dem sächsischen Lande und seiner Hauptstadt zu Ruhm und zu Ehre gereichte.

Am 31. März war die letzte Vorstellung im alten kleinen Theater. Es war kein schönes Gebäude. „Ich wüsste kaum — sagt Caroline Bauer (Aus meinen Bühnenerlebnissen) dass ich jemals ein hässlicheres altes Komödienhaus gesehen hätte. — Aber wie spielte es sich in diesem kleinen, engen, schmucklosen Hause! So traulich, so natürlich, so ungeschminkt! Wir waren da mit dem ungeputzten Publicum, gleichsam unter uns, im Hauskleid und wie zu Hause. Jede Unnatur, jedes manierirte Pathos, jede Effecthascherei wären in diesem Hause geradezu lächerlich geworden." — Man fühlte es wohl — die neuen, erweiterten, glänzenden Verhältnisse hatten auch ihr Gefährliches — besonders für denjenigen Theil der Schauspielkunst, den man in letzter Zeit hier zu so hoher Blüthe gebracht, für das Lustspiel und Conversationsstück. Man fühlte, dass man verändert einem veränderten Publicum gegenübertreten würde, dass selbst die gleichen Leistungen durch den veränderten Rahmen eine andere Wirkung ausüben müssten. Musste sie aber darum unter allen Umständen eine tiefere sein? Man blickte auf eine schöne, reiche, in vieler Hinsicht grosse Vergangenheit zurück, und man frug sich wohl heimlich, ob auch die Zukunft den durch den neuen künstlerischen Apparat gesteigerten Erwartungen durchaus entsprechen könne und werde? Ein neuer Geist, das fühlte man wohl, ging durch die Zeit. Er hatte schon in den letzten Jahren sich zu regen begonnen — fühlte man etwa auch, dass dieser Geist dem Gedeihen der Kunst mehr feindlich als förderlich werden könnte?

Am 31. März wurde das alte Theater mit Lessing's „Minna von Barnhelm“ und einem von dem greisen Burmeister ergreifend gesprochenen Epiloge geschlossen, am 12. April das neue Haus, mit ausdrücklicher Königlicher Genehmigung, mit einem Prologe und Goethe's „Tasso“ eröffnet. Die erste Errungenschaft der Uebersiedelung war also das öffentliche, auch in dem Schmucke des neuen Gebäudes sich aussprechende Anerkenntniss, dass hier der dramatischen Dichtkunst als der Grundlage der ganzen dramatischen Kunst der Vortritt gebühre. Dieses Anerkenntniss wog hier um so schwerer, wo so lange die Oper ausschliesslich geherrscht oder doch noch den Vorrang behauptet hatte. Es erschien als eine glückliche Vorbedeutung für die Entwicklung der dramatischen Kunst im neuen Gebäude.

## Das Schauspiel unter Eduard Devrient und Karl Gutzkow.

**Eröffnung des neuen Theaters. — Anstellung Eduard Devrient's. — Dessen Regie. — Zerwürfnisse mit Emil Devrient. — Neue Erwerbungen und Repertoire. — Anstellung Gutzkow's. — Verhältniss zu Eduard Devrient. — Dessen Regie. — Neue Erwerbungen und Repertoire. — Kündigung Gutzkow's. — Festfeier des hundertjährigen Geburtstages Goethe's.**

Die Festvorstellung, mit welcher das neue Theater am 12. April 1841 eröffnet wurde, hatte fast Alles, was die Residenz an hervorragenden Persönlichkeiten, an glänzenden Namen besass, in seinen Räumen vereinigt. Die Vorstellung wurde mit einem von Theodor Hell gedichteten Prologe, in welchem Personen des Tieck'schen Prologs zu Kaiser Octavianus aufgenommen worden waren, eröffnet.[1] Er schloss mit einem Zuge von Hauptgestalten der grössten dramatischen Dichter und Operncomponisten.[2] Nach dem

[1] Personen waren: Der Baumeister — Pauli, die Liebe — Dem. Bauer, der Glaube — Schöpe, die Tapferkeit — Dem. Berg, der Scherz — Franziska Schöler, ein Hirtenmädchen — Dem. Anschütz, die Romanze — Mad. Schröder-Devrient, der Dichter — Emil Devrient.

[2] Mephistopheles und Martha — Koch und Mad. Drewitz, Tell und Frau — Dittmarsch und Mad. E. Devrient, Fallstaff und Prinz Heinrich — Keller und Böhme, Nathan und Tempelherr — Porth und Hellwig, Oberförster und Frau — Werdy und Frau, Bürgermeister Staar mit Mutter — Burmeister und Mad. Hartwig, Iphigenie und Orest — Mad. Wächter und Mitterwurzer, Fidelio und Florestan — Dem. Wüst und Ascher, Don Juan und Zerline — Wächter und

Fallen der von Hübner gemalten Hauptgardine leitete die Jubelouvertüre von C. M. v. Weber die Darstellung von Goethe's „Tasso“ ein, dessen Besetzung folgende war: Alphons — Heckscher, Leonore — Dem. Bauer, Leonore Sanvitale — Dem. Berg, Tasso — Emil Devrient, Antonio — Porth. Am nächsten Tage wurde „Euryanthe“ gegeben.

Nach dem, was die Generaldirection für die festliche Eröffnung des neuen Gebäudes gethan, muss es billig befremden, dass sie nicht im Mindesten dafür gesorgt hatte, zur Nachfeier dieses Ereignisses Dichtung und Musik der eigenen Zeit mit heranzuziehen. Weder an die Darstellung eines neuen deutschen Dichtungswerkes, noch einer neuen deutschen Oper war gedacht worden. Die erste Novität, welcher wir auf dem Gebiete des Trauerspiels im neuen Hause begegnen, ist: „Der Ritter von Rhodus“ vom Fürsten Lynar, einer wohl gut gemeinten, aber sehr dilettantischen Arbeit. Das erste Schauspiel: Jarvis, war von Lafont (einem Franzosen), das erste Lustspiel: Bob oder die Pulververschwörung, ebenfalls aus dem Französischen, die erste Oper: Il giuramento von Mercadante, also von einem Italiener. Ueberhaupt entwickelte die Regie nach dieser Seite hin einen fast noch nicht dagewesenen Mangel an Thätigkeit, wofür ich auf die Statistik der Novitäten hinweise. Eine äussere Ursache dazu lag, was die Oper betrifft, in den Verlusten, welchen dieselbe in diesem Jahre durch den Tod Morlacchi's und Rastrelli's zu erleiden hatte, wogegen das ebenfalls in dieses Jahr fallende Ausscheiden Tieck's wohl weniger in Anschlag zu bringen ist, da dieser sich schon seit länger fast ganz von den Angelegenheiten des Theaters zurückgezogen hatte.

Tieck sollte in diesem Jahre den schwersten Verlust seines Lebens, den Verlust seiner geliebten Tochter Dorothea

Mad. Schubert, Oberon und Puck — Schuster und Dem. Pecci, Ivanhoe und Rebekka — Tichatscheck und Mad. Mitterwurzer, Cortez und Amazili — Babnigg und Dem. Marx.

erleiden. Der Eindruck war ein ganz furchtbarer. „Kalt, starr, thränenlos — sagt Köpke, — ohne ein Wort oder irgend einen Laut zu finden, verbarg er sich in dem entlegensten Zimmer. Keinen Menschen wollte er sehen, keinen Zuspruch hören; die Stunden, Tag und Nacht, gingen gleichgültig und unbemerkt an ihm vorüber. Für seine Umgebung hatte dieses stumpfe Hinstarren etwas Schreckenerregendes. — Am Tage der Beerdigung übersandte die Königin einen reichen Blumenkranz. Als man ihm davon Nachricht gab, fand er die ersten Thränen."

Wenige Tage nach dem Tode erfolgte eine Einladung seines Königlichen Freundes aus Berlin, den Sommer in Potsdam zuzubringen. Später ward ihm auch noch die Aufforderung zu einer völligen Uebersiedelung. Tieck erbat und erhielt seine Entlassung (1 Oct. 1842). Was hätte ihn wohl in Dresden noch halten können?

Fast unmittelbar nach diesem Ereignisse wurde auch schon an die Wiederbesetzung seiner Stelle gedacht. Man hatte die Nothwendigkeit einer Vertretung der literarisch-ästhetischen Interessen wahrscheinlich schon früher gefühlt, dem aber aus Rücksicht auf Tieck keine Folge gegeben. Dittmarsch, wie nützlich auch immer in Dingen der blossen Verwaltung, war derartigen Forderungen in keiner Weise gewachsen. Hofrath Winkler, in dessen Obliegenheit es nach seiner Instruction zwar gelegen hätte, würde, selbst wenn er dafür hinreichend fähig gewesen wäre, die dazu nöthige Zeit nicht gefunden haben. Der Blick fiel auf Eduard Devrient, der damals, und zwar ohne irgend eine Aussicht auf Erfolg, eine ähnliche Stellung in Berlin erstrebte. Es scheint, dass sein Bruder Emil um die mit ihm eingeleiteten Unterhandlungen gar nicht gewusst, sondern erst später davon erfuhr. Schon am 6. Juli 1843 kam er in Folge derselben zu einem Gastspiele nach Dresden, welches sein lebenslängliches Engagement vom 1. Januar 1844 an zur Folge hatte; es verpflichtete ihn, gegen ein jährliches Gehalt von 2600 Thaler, ausser zu

seiner schauspielerischen Thätigkeit auch noch zur Uebernahme der Oberregie. Liess der Contract in Bezug auf letztere auch beiderseits Kündigung zu, so schützte er Devrient doch vor jeder Kürzung jenes Gehalts.

Eduard war der mittlere der uns bekannten drei Brüder, nicht so reich wie Karl und Emil von der Natur mit schauspielerischen Mitteln und Anlagen begabt, aber von einer umfassenden Bildung, die ihn zu einer fast gleichmässig bedeutenden Stellung als Schauspieler, Sänger wie als Schriftsteller befähigte. Im Besitz einer angenehmen Baritonstimme, bildete er sich unter Zelter zum Sänger aus, betrat 1819 in Gluck's Alceste am Berliner Hoftheater zum ersten Male die Bühne, errang sich dort eine hervorragende Stellung als Sänger, bis ihn ein Halsleiden nöthigte, sich dem Schauspiele zuzuwenden. Das Fach der Liebhaber und jugendlichen Helden, welches er wählte, eignete sich aber wenig für ihn. Es fehlte dazu seiner Sprache an seelischem Ausdruck, seiner Erscheinung und seinem Vortrag an Schwung und an Glanz. Der Uebertritt in das Fach der Charakterrollen, obgleich bloss ein nothgedrungener, war aber nicht nur ein angemessener, sondern ermöglichte erst seine Berufung nach Dresden, wo er nach Lüttichau's Meinung in verschiedenen, seit Karl Devrient's und Pauli's Ausscheiden noch nicht wieder glücklich besetzten Rollen Ersatz bieten sollte, was bei aller Tüchtigkeit dieses schon durch seine Bildung interessirenden Darstellers übrigens nicht ganz in dem erwarteten Masse der Fall war. Er besass hierzu weder die Genialität des ersten, noch die naturwüchsige Kraft, den behaglichen Humor des zweiten. In ihm war der künstlerische Verstand, die künstlerische Reflexion, als Ersatz für den Mangel einer bedeutenderen, unmittelbar schaffenden Gestaltungskraft, in einem Masse entwickelt, dass selbst noch in seinen besten Leistungen ein Rest von künstlerischer Absichtlichkeit fühlbar wurde, welcher erkältete und störte. Einem so scharf beobachtenden Geiste konnte dies selbst nicht verborgen bleiben.

Er wusste sich aber damit abzufinden, indem er die Genialität, die er schlechthin mit ihren Ausschreitungen verwechselte, als die Quelle alles Unheils für die Entwicklung der Schauspielkunst ansah und das wahre Gedeihen derselben einzig und allein von dem gewissenhaften Fleisse des mittleren schauspielerischen Talents abhängig machte. Dies führte zu der principiellen Begünstigung der Mittelmässigkeit, an welcher jetzt so viele Theater leiden, weil sie allerdings das ungleich Bequemere ist.

Die Instruction des neuen Oberregisseurs unterschied sich nur wenig von derjenigen Tieck's. Doch war seine Autorität eine grössere, weil sie Schauspieler und Beamte des Theaters seinen Anordnungen unmittelbar unterstellte. Auch legte sie ihm in Bezug auf die äussere Einrichtung der Stücke und die Abhaltung der Proben noch grössere Verpflichtungen auf. Schon nach zwei Jahren trat aber Eduard Devrient von dieser Stellung wieder zurück, die er mit allgemeiner Anerkennung vertreten hatte. Der Grund war der Widerwille, welchen sein Bruder Emil seiner Amtsthätigkeit entgegensetzte. Vielleicht wurde dieser genährt durch ein etwas pedantisches Verfahren in Nebendingen, sowie durch ein zu starres Festhalten an individuellen Auffassungen, die denen seines Bruders widersprachen. Indess würde wohl auch eine grössere Nachgiebigkeit nichts genützt haben, da Emil überhaupt keine Autorität über sich dulden wollte, am wenigsten die eines Bruders, dem er sich noch dazu als Darsteller weit überlegen glaubte. Ganz ohne Schuld war bei diesem Rücktritte Eduard aber auch nicht. In seiner übergrossen Empfindlichkeit machte sich ebenfalls etwas von dem Geiste des Virtuosenthums geltend, das er in seinem Bruder bekämpfte, und eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegen die von ihm übernommenen Verpflichtungen. Ed. Devrient selbst äussert sich über diese Verhältnisse in folgender Weise: „Bald wuchsen die Differenzen zwischen beiden Brüdern Devrient. Eduard war verpflichtet, das Ge-

sammtinteresse zu wahren, Emil vertrat unverhohlen das moderne, virtuose Sonderinteresse. Die Principien der alten und der neuen Kunst stellten sich hier, in zwei Brüdern persönlich geworden, feindlich gegenüber. — Der Kampf brauchte nicht völlig zwei Jahre, um entschieden zu sein. Einen Compromiss mit den persönlichen Interessen eines einzelnen Mitgliedes — und wären es auch die des Gefeiertsten und die eines Bruders — durfte Eduard nicht eingehen, ebenso wenig durfte er den Aufforderungen seiner Freunde folgen und den gerechten Kampf gegen den, alle Rücksicht verschlingenden Dämon der Künstlerselbstsucht durchführen, weil der, den dieser Dämon ergriffen hatte, der Bruder war." — Alle Ausgleichsbemühungen Lüttichau's waren vergeblich; Eduard Devrient legte im Februar 1846 die Oberregie nieder und zog sich auf seine Schauspielerthätigkeit und das ihm aufgedrungene Amt eines dramaturgischen Beiraths zurück.

Emil Devrient hatte allerdings seine Stellung am Dresdner Theater inzwischen zu einer ganz dominirenden gemacht. Es scheint seine Schauspielerpolitik gewesen zu sein, kleine Forderungen zu vermeiden, lange ein vornehm höfliches, zuweilen selbst liebenswürdiges Betragen einzuhalten, um seinen Chef dann plötzlich in herausfordernder, ja selbst unehrerbietiger Weise mit grossen Forderungen und Beschwerden zu überfallen und einzuschüchtern. Das geschah denn auch wieder gelegentlich einer Urlaubsreise nach St. Petersburg im Jahre 1842, zu welcher ihm Lüttichau noch 14 Tage ausser dem ihm contractlich zugesicherten Urlaub von 3 Monaten ertheilt hatte. In einer mit mannichfachen Klagen über zu geringe Anerkennung, über Ausnutzung seines Talents, über die Gesunkenheit des Dresdner Theaters und die Ungesundheit des Dresdner Theatergebäudes erfüllten Briefe bat er um eine Verlängerung des Urlaubs um noch weitere 6 Monate, allerdings mit entsprechender Verzichtleistung auf seinen Gehalt. Der ganze Brief,

noch mehr aber die folgende Correspondenz schien fast darauf angelegt, Lüttichau zu reizen, um denselben hierdurch in eine Art von Unrecht zu versetzen und einen Anlass zu seiner Entlassung aus seinem auf Lebenszeit lautenden Contracte gewinnen zu können.

Es ist hier nicht Raum, diese für die Theatergeschichte sehr interessanten Briefe mitzutheilen; ich muss mich vielmehr nur auf die Mittheilung beschränken, dass Lüttichau dem aggressiven Benehmen Devrient's, welches auf nichts Anderes hinauslief, als neue, vortheilhafte Bedingungen zu ertrotzen, Langmuth und Festigkeit entgegenstellte, dass er seine persönliche Gereiztheit ganz unterdrückte, um dem Theater einen von ihm hoch geschätzten Künstler zu erhalten und andererseits doch auch dem Könige zu grosse Opfer nicht aufzuerlegen, besonders aber Bedingungen zu vermeiden, welche dem Gedeihen des Ganzen zuwiderliefen. Devrient forderte die Erhöhung seines damals freilich noch mässigen Gehalts von 2200 Thlr. auf 3000 Thlr. und das Recht, seinen Urlaub von 3 Monaten auf 5 Monate ausdehnen zu dürfen, mit Verzichtleistung jedoch des Gehalts für die letzten zwei Monate. Lüttichau sträubte sich eigentlich nur gegen die zweite Bedingung. Er sah das Verderbliche dieser langen Urlaube vollkommen ein. Aber wie lange er sich dagegen auch wehrte, so hatte er doch nicht den Muth, es auf den Bruch mit dem bei Hofe wie bei dem Publicum so beliebten und auch von ihm selbst für unentbehrlich erachteten Darsteller ankommen zu lassen, und Alles, was er nach langen Kämpfen erreichte, war nur, dass Devrient jene 2 Monate nicht unter allen Umständen, sondern bloss bei Reisen nach entfernteren Gegenden in Anspruch nehmen durfte.

So geringschätzig Emil Devrient auch über den damaligen Zustand des Dresdner Theaters in seinen Briefen urtheilte, mit welcher Verächtlichkeit er darin von Darstellern wie Weymar und Heckscher sprach, so hatte sich

doch gerade damals die idealistische Richtung zu einer neuen Blüthe in Dresden entfaltet, die sich unter der Regie Eduard Devrient's noch weiter entwickelte. Letzterer hat um das harmonische Zusammenspiel, welches sich im Conversationsstücke, im Lustspiele, ja selbst im Drama des hohen Styls herausbildete, so lange dieses nicht eine zu grosse Vertiefung der Charakteristik, einen gewaltigeren Ausdruck der Leidenschaft forderte, sich ohne Zweifel grosse Verdienste erworben.

Einen wesentlichen Antheil daran hatte Marie Bayer, Tochter des beliebten Schauspielers Bayer in Prag, welche bereits 1839 und 1840 mit grossem Beifall in Gastrollen aufgetreten und seit 1. August 1841, von Hannover kommend, engagirt worden war. Ihr noch in der Entfaltung begriffenes Talent (sie war erst 19 Jahr alt) sollte sich rasch zu einer Schönheit entwickeln, welche sie lange zu einem Vorbilde jugendlicher Darstellerinnen machte. Sie bot das nur noch vollendetere Seitenstück zu Emil Devrient dar. Sie besass all seine Vorzüge, ohne doch seine späteren Schwächen zu theilen. Wie ihm, war zwar auch ihr die Kraft genialer charakteristischer Gestaltung, der Ausdruck gewaltiger Leidenschaften versagt, sie besass aber eine noch grössere Innigkeit und Wärme der Empfindung. Ihre Vortragsweise neigte sich ebenfalls etwas einem rhetorischen Pathos und musikalischen Wirkungen zu, sie liess sich aber niemals dazu verleiten, mit diesen zu spielen. Ihr ganzes Wesen war eben Wohllaut und Harmonie, das Ideal deutscher Jungfräulichkeit. Ihre Cordelia, Marie Beaumarchais, Ophelia, Judith (Uriel Acosta), Thekla, Viola, Leonore waren entzückende Gebilde. In den Stücken der Prinzessin Amalia, in den gesellschaftlichen Dramen Gutzkow's, in vielen Stücken der Birch-Pfeiffer, die hier überhaupt sämmtlich eine vorzügliche Darstellung fanden, war sie vortrefflich. — Als sie im Jahre 1848 auf die Anerbietungen hin, die ihr von Berlin gemacht

wurden, eine Erhöhung ihres Contractes auf 3000 Thlr. forderte (sie hatte bisher nur 2200 Thlr.), befürwortete dies Lüttichau bei dem Könige mit der Bemerkung, dass Fräul. Bayer sich jetzt allerdings auf einer Höhe befinde, die sie in ihrem Fache zur ersten Darstellerin Deutschlands mache, und er nicht bezweifle, dass sie von anderen Theatern leicht noch glänzendere Bedingungen erreichen könne, daher er im Allgemeinen ihre Forderungen nur zu unterstützen vermöge.[1]

Auch die tiefe Lücke, die fast gleichzeitig Pauli's Tod in das Ensemble gerissen hatte und die nie wieder völlig ausgefüllt worden ist, wurde 1842, nachdem ein Versuch, Theodor Döring in Stuttgart zu gewinnen, gescheitert war, durch Aug. Ludw. Quanter, geb. 1805 zu Berlin, einen Schauspieler von Bildung und trefflicher Schule, wenigstens theilweise und annähernd ergänzt,[2] während durch Eduard Devrient diejenigen Rollen, die Repräsentation forderten und von Pauli meist ungenügend vertreten worden waren, sogar noch gewonnen hatten.

Einen noch schwierigeren Stand sollte dagegen das jugendliche Talent Gabriele Allram's finden, welche die mit Ende 1842 ausscheidende Doris Devrient mit zu ersetzen hatte. Sie begann ihre theatralische Laufbahn

[1] In der That ist es nicht sowohl die Anmassung der Künstler, als der Ehrgeiz der Theaterdirectoren gewesen, was zu jener Zeit die Gehalte so sehr in die Höhe schraubte. Fräul. Bayer konnte damals Lüttichau einen Berliner Brief zeigen, in welchem ihr geschrieben wurde, sie solle fordern, was sie nur wolle, sie dürfe auf Annahme rechnen, und Tichatscheck behauptet in einem Briefe an Lüttichau v. J. 1849, dass ihm von Berlin aus nach 8jähriger Dienstzeit ausser seinem inzwischen zu beziehenden Gehalte die Auszahlung einer Summe von 36,000 Thlr. zugesichert werde.

[2] Lüttichau hatte gehört, dass Döring abgehe, und wendete sich daher mit einem Antrag an ihn. Döring schrieb, dass er noch auf einige Jahre engagirt sei, aber den Contract zu lösen hoffe, worauf Lüttichau kurz abbrach, weil er nicht zu einer Contractlösung Anlass geben wolle; „Contracte seien ihm heilig.“

auf der Prager Bühne, an welcher ihre Mutter seit lange ein beliebtes Mitglied war. Sie konnte jedoch nur in Rollen eines etwas derberen Genres vollkommen befriedigen, weil es ihrem Organe und Spiele für höhere Aufgaben an natürlichem Adel gebrach. Fleiss und Gewissenhaftigkeit machten sowohl sie, wie den in demselben Jahre eintretenden Schauspieler Ferdinand Kramer aus Magdeburg, welcher besonders im Fach der Naturburschen Beliebtheit errang, zu einem verdienstvollen Mitgliede des Dresdner Theaters. Wichtiger noch aber waren die in das folgende Jahr (1843) fallenden Engagements von Heese und Winger.

Rudolph Heese war durch seine natürlichen Anlagen zwar nur auf ein enges Gebiet beschränkt, bewegte sich aber auf diesem mit Glück. Er war durch sein Organ, noch mehr durch dessen Behandlung auf das Lustspiel und auch hier nur auf das Fach der gemüthliehen, humoristischen Lebemänner, sowie auf die Darstellung pfiffiger Beschränktheit verwiesen. Er verband natürwüchsigen Humor mit Noblesse und bewahrte sich auch im Niedrig-Komischen noch Anmuth und Liebenswürdigkeit. Er war vortrefflich als Ludwig XIV. im „Urbild des Tartüffe“, als Hotham in „Zopf und Schwert“, als Stillfried in „Ich gehe auf's Land“, und ähnlichen Rollen.

Eduard Winger, geb. 1812 in Berlin, trat in das seit Weymar's Tode nicht wieder genügend besetzte Fach der Helden ein. Obschon er, mit einem sehr wohlklingend biegsamen Organe begabt, auch hierin sehr Anerkennenswerthes leistete, fehlte es ihm doch für die höheren Aufgaben dieser Art an Tiefe der Charakteristik und Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks. Erst in dem Fach der Heldenväter, der gemüthlichen und der polternden Alten sollte sich die volle Kraft seines reichen Talents entfalten. Gelegenheit dazu gab die am 1. Jan. 1844 stattfindende erste Vorstellung von Gutzkow's „Zopf und

Schwert", worin er die Rolle König Friedrich Wilhelm I. mit ausserordentlichem Erfolge gab. Winger gehörte der idealistischen Richtung an, ohne ihre Verirrungen zu theilen und ohne dabei die Natur aus den Augen verloren zu haben. Eine durch und durch deutsche Natur, hat er auch vorzugsweise gewisse Seiten des deutschen Wesens zu eben so vollendetem, wie anheimelndem Ausdruck gebracht.

Von den bis zum Ende der Devrient'schen Regie zur Aufführung gekommenen Novitäten nahmen die von Karl Gutzkow den ersten Rang ein. Der Erfolg seines „Urbild des Tartüffe" (am 1. Januar 1845) war ein geradezu beispielloser. Dichter und Darsteller waren sich gegenseitig Dank schuldig. Gutzkow war plötzlich zu einer Autorität, zu einem Manne geworden, an dessen Erfolge man glaubte.

Was lag da näher, als dass Lüttichau, welcher den Gedanken nicht fallen liess, dass die Bühne eines literarisch gebildeten, mit ästhetischen Dingen vertrauten Führers bedürfe, gerade diese Persönlichkeit trotz der Bedenken ins Auge fasste, die sich gegen ihre Wahl etwa regen mochten. Der Erfolg gilt am Theater nun einmal Alles. Daher der mit den Dresdner Theaterverhältnissen vertraute Schriftsteller Dr. August Bürck, der spätere Gatte der Schauspielerin Bayer, dem ihm befreundeten Gutzkow unmittelbar nach dem Rücktritte Eduard Devrient's schreiben konnte: „Eilen Sie sich! Hier ist eine Revolution ausgebrochen. Eduard Devrient hat die Oberregie niedergelegt. Emil Devrient droht mit Abgang. Die Tieck'sche Dramaturgenstelle soll wieder erneut werden. Verlieren Sie keinen Augenblick! Theodor Hell schiebt sonst einen Riegel vor!" Dittmarsch, der selbst ohne Ehrgeiz, stimmte dem Wunsch seines Chefs bereitwillig zu. Emil Devrient aber, dessen Freundschaft, wie Gutzkow weiterhin sagt, sich für ihn hätte regen sollen, habe gerufen: „Excellenz, ein Dramaturg!

Wie werden wir einen solchen Mann wieder los?“ Eine Aeusserung, die er von Lüttichau selbst haben wollte.

Gutzkow verlor in der That keine Zeit. Er kam, „und schon nach dem ersten Besuch bei Sr. Excellenz war — wie er selber erzählt — das Geschäft erörtert und nach einem Diner beim Kaffee in einer Seitenlaube des Esssaals abgemacht“. Ganz so rasch aber ging es in Wirklichkeit nicht, und wäre Heinrich Laube nicht ein so praktischer Kopf gewesen, wie er thatsächlich war und ist, so würde Gutzkow doch noch umsonst gekommen sein. Auch mit ihm wurde erst unterhandelt. Nicht Lüttichau, sondern er selbst schlug die Bedingungen vor. Er sagt in einem darauf bezüglichen Briefe, dass er 2400 Thlr. verdienen müsse, um in Dresden leben zu können, und glaubt die Hälfte der Summe für das ihm angetragene Amt berechnen zu sollen, was auch gewiss nicht zu viel war. Er sähe aber ein, dass diese Forderung gleichwohl zu gross erscheinen und es daher noch einer besonderen Gegenleistung bedürfen würde. Daher er vorschlage, ihm jährlich 800 Thlr. festes Gehalt zu bewilligen mit der bindenden Zusage der Annahme und Aufführung von jährlich zwei seiner Stücke, die man ihm ein- für allemal mit 40 Thlr. per Act zu honoriren habe. Lüttichau ging mit nur unwesentlichen Aenderungen auf diese Bedingungen ein. Gewiss hatte bei dem Abschlusse auch dieses Verhältnisses die geistvolle Gattin des General-Directors einen fördernden Einfluss ausgeübt. Nichtsdestoweniger muss Gutzkow's Anstellung, so wenig der Erfolg den gehegten Erwartungen entsprach, auch diesem selbst zu besonderem Verdienste angerechnet werden.

Es gehörte immerhin eine gewisse Freiheit des Charakters dazu, die Anstellung eines Mannes zu empfehlen, der nach seiner Vergangenheit von den höheren Kreisen nur mit Misstrauen betrachtet werden konnte. Auch befürwortete Lüttichau dessen Anstellung nicht ohne

Wärme. Nachdem er in seinem Vortrage entwickelt hatte, wie unzulänglich die dermalige Leitung des ästhetischen Theils des Unternehmens sei, so dass „die von einem Principe ausgehende dramaturgische Leitung sich noch immer als das Angemessenste und Wünschenswertheste empfehle, wie denn überhaupt die möglichste Vollkommenheit zu erreichen in allen Dingen das Ziel sein müsse, wornach man strebt" — benachrichtigte er den König, dass er hierzu „mit Vorbehalt allerhöchster Genehmigung den Dr. Karl Gutzkow gewonnen habe, dessen mit grösstem Erfolge gegebene Arbeiten seine Sachkenntniss ganz ausser Zweifel stellten". Dazu stehe er „mit 34 Jahren in der vollsten dichterischen Schöpfungskraft und sein Feuer werde durch männliche Besonnenheit gemildert, so dass von seinem Einfluss auf das Ganze, wie auf die einzelnen Individuen eine Bühne die besten Aussichten und Hoffnungen zu erwarten habe". Worauf er noch in einem längeren Satze ausführt, dass Gutzkow von früheren Ansichten, welche etwa Bedenken erregen könnten, völlig zurückgekommen sei. — Die Königliche Genehmigung erfolgte ohne jede Beanstandung, und die Instruction des neuen Dramaturgen war im Wesentlichen dieselbe, welche Tieck einst erhalten hatte, nur dass sein Verhältniss zu den Schauspielern darin ein anderes geworden, aber noch immer schwankend genug geblieben war. Der darauf bezügliche Paragraph lautet, wie folgt:

„Der Dramaturg ist verpflichtet, auch den ersten Talenten seine Ausstellungen nicht zu verschweigen, wenn sie nach seiner Meinung das Interesse des Dichters nicht genau treffen und dadurch die Harmonie des Ensembles benachtheiligen. Er hat die untergeordneten Darsteller anzuweisen, in welcher Art sie den Totaleindruck zu fördern haben; er hat zu solchem Zweck mit jungen und ungeübten Mitgliedern besondere vorbereitende Uebungen vorzunehmen und ihre künstlerische Ausbildung zu be-

fördern und vollkommen gerundete Darstellungen hervorzubringen.“

Es fehlte übrigens wenig, dass sich die Anstellung Gutzkow's doch noch im letzten Momente zerschlug. Anlass dazu gab der ungeheure Erfolg, welchen die erste Vorstellung von seinem Uriel Acosta am 13. December 1846 erzielte, worin man bei den gespannten Zuständen der Zeit eine politische Demonstration sehen mochte. Gutzkow erzählt, dass der König ein Schreiben an den Intendanten erlassen habe, worin er gedroht, demselben künftig einen Censor setzen zu lassen, wenn Stücke so aufregender Art, wie die Karlsschüler und Uriel Acosta, wieder gegeben würden. Als Gutzkow hierauf seine Entlassung erbeten, habe Frau von Lüttichau nach beiden Seiten zu vermitteln gesucht, Prinz Johann in dessen Folge sich aber selbst des Auftrags unterzogen, das Stück im Texte zu lesen, worauf es mit der einzigen Einschränkung: statt des Wortes Priester „Rabbiner“ zu setzen, wieder freigegeben und die Sache beigelegt worden sei.

Indessen blieb es für Gutzkow doch eine Niederlage. Die Thatsache, dass er bei Hofe mit Misstrauen betrachtet wurde, entzog ihm in den Augen so Mancher die nöthige Autorität. Dazu war seine Stellung eine noch schwierigere, als die Eduard Devrient's, da sie auch von diesem nicht ohne Eifersucht angesehen wurde, um so mehr, als er zu demselben durch sein freundschaftliches Verhältniss zu Emil Devrient in eine schiefe Stellung gerathen war. Der grösste Gegner Gutzkow's war aber immer er selbst: seine Neigung zu sarkastischen Ausfällen, die ihn bald nach allen Seiten in gereizte Verhältnisse brachte. Im Anfang gelang es ihm jedoch, sich mit Emil Devrient und Frau Bayer in gutem Einvernehmen zu erhalten. Dittmarsch hielt, wie mit allen seinen Collegen, ein freundliches, zuvorkommendes Benehmen gegen ihn ein. Von Winger, welcher nach Eduard Devrient's Rücktritt als

Hülfsregisseur angestellt worden war, sagt Gutzkow nichts, und in den Motiven, die jener (1848) zu seiner Bitte um Enthebung von diesem Posten angiebt (welche erst im August 1849 erfolgte), finde ich nur geltend gemacht, dass sich derselbe durch seine Regiethätigkeit in der freien Entwicklung seines Talentes behindert fühle. Auch Eduard Devrient, welcher sich grollend und schmollend zurückgezogen, beschränkte sich anfangs nur auf eine zwar ablehnende, doch zurückhaltende Kritik. Wie aber dieser über ihn urtheilte, geht aus dem 5. Bande von dessen Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervor, in welcher es (S. 118) heisst: „Wenn Gutzkow länger im Amte geblieben und zu mehr Autorität gelangt wäre, würde er, trotz der anregenden Bewegung, welche er in die künstlerische Thätigkeit brachte, doch dahin gewirkt haben, die Natur in den Darstellungen der Dresdner Kunstgenossenschaft, auf welche Tieck und dessen Anhänger Eduard Devrient so dringend gehalten, zu verfälschen und so der Kunstanstalt schädlich zu werden. Er gewann darüber zunächst keinen rechten Boden im Vertrauen der Kunstgenossenschaft und verlor den wenigen, als er sich nicht enthalten konnte, auch den alten Fehler zu begehen: Zeitungsartikel über das Theater, das er vertrat, zu schreiben.“ Gutzkow hat in seinem „Rückblicke auf mein Leben“ dem Thatsächlichen in diesen Behauptungen theils widersprochen, theils es zu entkräften gesucht und diesen Angriffen zugleich ungleich stärkere, masslosere gegenüber gestellt. — Da es nun am Theater an Zwischenträgern gewiss nie gefehlt hat, so wird man begreifen, dass schon damals das Verhältniss Beider ein sehr gereiztes werden musste und Gutzkow der Geringschätzung seines Gegners in ähnlicher Weise zu begegnen verstand. In der That fehlt es gleich in der ersten Zeit von Gutzkow's Regie nicht an Klagen Ed. Devrient's über geringschätzige Behandlung bei der Besetzung der Stücke. So bat Ed. Devrient Lüttichau unter Anderem, ihn von

einer ihm übertragenen Rolle in Beer's „Struensee“ entheben zu wollen. Lüttichau, der einmal getroffene Anordnungen überhaupt nur sehr ungern wieder zurücknahm und dem gerade abwesenden Gutzkow nicht entgegen handeln wollte, wies auf verschiedene ähnliche Rollen hin; die Devrient früher gespielt, und bat ihn, sich deshalb auch hier im Interesse des Stücks der getroffenen Anordnung fügen oder sich mit Gutzkow selbst darüber verständigen zu wollen. Inzwischen hatte er Letzterem aber doch Devrient's Brief zugesandt und dieser darauf ablehnend und in einer zwar verdeckten, aber Devrient aufs Empfindlichste blosstellenden Weise geantwortet. Er sei, bemerkt er darin, über die Auffassung, welche Devrient dem ihm zuertheilten Charakter im Stücke gegeben, völlig erschrocken. Er nenne ihn einen schleichenden Intriganten — allein diese Auffassung sei nicht nur gewöhnlich, sondern auch geradezu falsch, da nach der Ansicht des Dichters dieser Charakter die komische Person, den Narren des Stücks, wie etwa Polonius im Hamlet zu vertreten habe — daher er Devrient von dieser Rolle nicht zu dispensiren und nicht einzusehen vermöge, wie sie nicht gerade für ihn völlig passe. — Lüttichau hatte den langen und flüchtig geschriebenen Brief Gutzkow's wahrscheinlich ebenso flüchtig gelesen, da er ihn Devrient zur Kenntnissnahme zuschickte, ihm die Uebernahme der Rolle noch dringender empfahl und schliesslich sogar als eine persönliche Gefälligkeit von ihm erbat. — Devrient, der jeden Stich in Gutzkow's Briefe gefühlt, beruhigte sich hierbei aber nicht; er setzte vielmehr Lüttichau auseinander, wie die ganze Gutzkow'sche Auffassung durch nichts im Stücke begründet, wahrscheinlich ein Vorwand sei, ihn in empfindlicher Weise herabzusetzen, daher er nun um so weniger die ihm übertragene Rolle zu spielen vermöge. Lüttichau gestand, das Beer'sche Stück neuerdings nur flüchtig gelesen zu haben, daher ihm die Gutzkow'sche Auffassung

wohl befremdend, aber pikant und wirkungsvoll erschienen sei. Nach Devrient's ausführlicher Darlegung jedoch enthebe er diesen hierdurch der Verbindlichkeit, die Rolle zu spielen.[1]

Gutzkow's Polemik gegen Eduard Devrient enthält gewiss manches Wahre. Wenn aber Devrient in die Einseitigkeit verfällt, das grosse Talent, die Genialität von der Schauspielkunst und vom Theater auszuschliessen und hierdurch zum Anwalt der Mittelmässigkeit wird, so verblendet sich dagegen Gutzkow in dem Masse gegen die Thatsachen, dass er das Virtuosenthum und dessen Einseitigkeiten, dessen Ausschreitungen für blosse Hirngespinnste erklärt, obschon er sich doch andererseits selbst über sie nicht wenig beklagt.

Wenn Gutzkow von den Matadoren der Dresdner Bühne spricht, so giebt er das Virtuosenthum, welches er läugnet, unter anderem Namen doch wieder zu. Nach ihm soll nämlich der Grundsatz des Herrn von Lüttichau schon damals nur dieser gewesen sein: „Was beim Theater zu erzielen ist, muss aus dem guten Willen der Matadore (Emil Devrient, Schröder-Devrient, Räder, Tichatscheck) gewonnen werden." — „Dies Axiom verbunden mit dem Spielhonorar führte aber nur zur Kassenleere, denn wenn Repertoire gemacht wurde, so hatte wohl der Chef den Ehrgeiz, es dem Hofe, dem König, den Prinzessinen, dem Publicum als ein würdiges vorzulegen. Mit Wohlgefallen betrachtete er sich die Signaturen: Hamlet, Euryanthe, Oheim, Gottsched und Gellert, Freischütz, die Braut aus der Residenz, der Welt-

[1] Ich würde diesen kleinen Vorfall nicht mitgetheilt haben, wenn nicht sowohl Gutzkow, wie Devrient selbst, die hier spielenden Verhältnisse in polemischer Weise zur Sprache gebracht hätten, wobei Niemand schlechter wegkam, als die Zwischenpersonen. Er ist ohne Zweifel geeignet, dieselben auch unter einem anderen Lichte erscheinen zu lassen.

umsegler u. s. w. Jeder bekam da etwas für seinen Geschmack. Und alle diese Ansätze fanden sogar statt nach vorausgegangener Rücksprache mit den Matadoren. Diese hatten zugesagt, die betreffenden Rollen spielen zu wollen. Rückte dann aber der Tag heran, sollte zu Hamlet, der lange nicht gewesen, eine Probe stattfinden, so wurde sie abgesagt. Emil Devrient meldete einfach: Nicht Hamlet, sondern — Memoiren des Teufels! Tichatscheck: nicht Euryanthe — aber Stradella! Mit anderen Worten: die Kasse nahm statt 800, nur 200 Thlr. und weniger ein. Nun hätte ich gern gesagt: ‚Wenn Emil Devrient erklärt — aber Memoiren des Teufels!‘ so erwidere der Intendant: ‚Quod non!‘ und setze dafür mit einem zweiten interessanten (?) Darsteller, den ich wirklich endlich in Liedtke gefunden hatte, eine Vorstellung an, die vielleicht etwas mehr einbringt, als jene 200 Thlr. Neben der so ausgezeichneten und nie störenden Marie Bayer bot Antonia Wilhelmi einige Hoffnung, sich behaupten zu können. Dittmarsch aber begünstigte das Ansetzen von Lückenbüssern. Ihm war die Collegenschaft das erste Princip. Den Collegen musste das Spielhonorar gesichert bleiben. Das Spielhonorar war der geheime Apparat, der den höheren Aufflug immer wieder in den Strich der Gewöhnlichkeit zog.“

Diese Darstellung enthält ohne Zweifel manches Thatsächliche. Die Einführung der Spielhonorare beweist es allein. Das Spielhonorar war aber keineswegs eine Erfindung des Herrn v. Lüttichau. Er hat es allerdings an dem Dresdner Theater zuerst eingeführt, aber doch nur ganz ausnahmsweise,[1] zugleich aber auch ein Palliativ

[1] 1849 bezogen nur Tichatscheck, Emil Devrient und die Bayer Spielhonorare in dem hier gemeinten Sinne. Die Spielhonorare, welche ein paar untergeordnetere Darsteller wie z. B. Abiger (von nur 2 Thlr.) bezogen, hatten lediglich die Bedeutung einer Gratification für die häufige Uebernahme unbedeutender Rollen.

dagegen gesucht und gefunden, insofern er später die Auszahlung des vollen Spielhonorars an die Darstellung der angesetzten Rolle knüpfte, die Darstellung einer anderen aber auf die Hälfte desselben herabsetzte. Wie schwer Lüttichau überhaupt daran ging, Madatore zu schaffen, geht aus meiner Darstellung genügend hervor. Allein seine Schätzung des Talentes war bisweilen zur Ueberschätzung geworden. Sein Glaube an die Unentbehrlichkeit einzelner Darsteller machte ihn bisweilen nachgiebig gegen ihre Anmassungen. Doch sehe ich ihn fort und fort auch wieder Anstrengungen gegen dieselben machen, und es fehlt in den Correspondenzen durchaus nicht an Beispielen, dass auch die Matadore ihren Willen selbst in geringfügigen Sachen nicht immer erreichten, — weder die Schröder-Devrient, die er im Anfang des Jahres 1846 lieber nicht spielen, als sich vorschreiben liess, in welchen Rollen sie spielte, noch Räder, dem er zwar wegen seiner Beliebtheit schon zu dieser Zeit einen zu grossen und verderblichen Einfluss gestattete, dessen Prätensionen er aber meist mit Entschiedenheit zurückwies, so z. B. 1849, wo sie allerdings so weit gingen, dass er mit seinem Abschied drohte, wenn Gerstorfer und dessen Nichte Elise Schmidt, mit denen er im Streite lag, nicht ihre Entlassung erhielten.[1]

Dagegen würde Gutzkow noch den verderblichen Einfluss zu betonen gehabt haben, welchen einzelne dieser Matadore schon damals auf die Besetzung der Rollenfächer und auf die Wahl der Stücke auszuüben verstanden. In den Acten findet sich freilich kein Anhalt dafür. Aber sollte es wirklich nur zufällig sein, dass seit Carl Devrient's Abgang das Fach eines zweiten Liebhabers und jugendlichen Helden nicht wieder eine bedeutendere Vertretung gefunden hatte? Schon Heckscher war kein voller Ersatz.

[1] Elise Schmidt blieb noch bis 1. April 1853 am Dresdner Theater, Gerstorfer bis zu seinem 1871 erfolgenden Tode.

Wie hätten es da wohl Linden-Rekowsky, der sogar zweimal angestellt wurde, Ascher, Gerstorfer gewesen sein können? Gutzkow sagt selbst, dass er es erst war, der einen interessanteren Darsteller für dieses Fach — und zwar kurz vor seinem Abgange — gefunden habe. Zu finden waren sie übrigens schon, aber anzustellen waren sie schwer. Und auch Liedtke, den ich übrigens für so interessant nicht habe halten können, blieb nur vom 1. Juli 1849 bis 1. Mai 1850 in Dresden.

Gutzkow hatte sich allmählich seine Stellung immer schwieriger gemacht. Zu dem gespannten Verhältnisse mit Eduard Devrient, welcher sich auch im Jahre 1848 wieder mehrfach über geringschätzige Behandlung beschwerte, war ein Zerwürfniss mit Bürck und Frau Bayer getreten. Er hatte Dittmarsch beleidigt und auch mit Emil Devrient manche unliebsame Begegnung gehabt. Dazu waren seit Uriel Acosta seine Bühnenstücke von keinem durchschlagenden Erfolge begleitet gewesen. Selbst sein Königslieutenant, welcher überhaupt erst am Schlusse seiner Dramaturgie zur Aufführung kam, hat in der damaligen Besetzung keine besondere Wirkung gehabt. Auch von den übrigen unter seinem Einflusse gegebenen Novitäten haben verhältnissmässig nur wenige bleibende Geltung erhalten. Am meisten noch Freitag's Valentine und Mosenthal's Deborah und einige Lustspiele von Bauernfeld, sowie von Putlitz und Benedix, deren Namen jetzt auf dem Repertoire erscheinen. Neu eingeführt wurden überdies: Werder, Alex. Rost, d'Almeida-Garrett, Elis. Sangelli, Zwengsohn, Hartmann, Feodor Wehl. Das classische Repertoire wurde durch die Aufnahme von Shakespeare's Coriolan und König Johann verstärkt. Von diesem Allen hatte aber fast nichts einen bedeutenderen Erfolg erzielt. Dazu war die Zeit politisch erregter geworden. Schon seit 1848 trat das Interesse für das Theater mehr und mehr in den Hintergrund.

Die Einmischung Gutzkow's in die politischen Vor-

gänge des März 1848 zu Berlin, wo er sich zufällig aufhielt, wurde ihm zwar in Dresden nicht nachgetragen, was Lüttichau um so höher anzurechnen ist, als Gutzkow sich kurz vorher mit ihm überworfen hatte. Beliebter hat sie ihn hier aber gewiss auch nicht gemacht.

Wie in dieser Zeit Alles reformirt werden sollte, so war auch die Reform des Theaters in das Bereich der journalistischen Debatte gezogen worden. In Dresden hatte schon Ed. Devrient diese Frage zu lösen gesucht. Bei einem Gespräch des Ministers von der Pfordten mit Gutzkow war nun auch dieser von Ersterem aufgefordert worden, ein Memoire über die Mängel des Königl. Theaters zu schreiben. Seine Reformpläne (s. Vor- und Nach-Märzliches von K. Gutzkow) gingen wesentlich darauf hinaus, die General-Direction dem Theater gegenüber zu einer blossen Hofcharge, den Dramaturgen aber zum eigentlichen Director des Theaters zu machen. Da er zum General-Director keinen Besseren vorzuschlagen wusste, als den hier sich auch nach ihm in dieser Stellung schon so lange bewährt habenden Herrn v. Lüttichau, so war die Wahl des Dramaturgen natürlich eben so nahe gelegt. Gutzkow selbst drückt dies in seinen „Rückblicken“ ganz harmlos folgendermassen aus: „Meine Vorschläge gingen auf eine Trennung des katholischen Kirchendienstes vom Theaterdienst, auf die Wahl der Regisseure aus dem Schoosse der Schauspieler, auf grössere Machtvollkommenheit des Dramaturgen aus.“ Herr von der Pfordten hat, nach Gutzkow, bei Rücksendung des Entwurfs diesem geschrieben, dass er denselben zur Ausführung gebracht haben würde, falls er im Amte geblieben wäre. Bekanntlich soll Oberländer Richard Wagner etwas Aehnliches versichert haben. Ich möchte jedoch daran zweifeln, dass Gutzkow, selbst wenn ihm die erstrebte „grössere Machtvollkommenheit“ wirklich geworden wäre, die Erwartungen, die man an ein solches Ereigniss zu knüpfen berechtigt schien, wirklich erfüllt

hätte. Gutzkow litt selbst etwas an dem Virtuosenthume der Zeit, weshalb er es wohl auch verläugnete. Er war eifersüchtig auf jeden fremden Erfolg, wenigstens auf seinem Gebiete. Er konnte zwar weder Laube, Freitag, noch Dingelstedt ignoriren und unterdrücken, weil diese sich bereits einen zu grossen Einfluss geschaffen hatten. Was aber that er für einen Dichter wie Hebbel? Man mag von Hebbel's Dramen denken, was man will: Talent, grosses und wahrhaft dramatisches Talent wird man ihnen nicht absprechen können, und Niemand wusste das besser als Gutzkow. Nichts aber ist Hebbel im Leben gerade so hinderlich gewesen, als nur sein Talent, welches, wenn man es vielleicht auch nicht fürchtete, wenigstens unbequem war. Seine Fehler, Schroffheiten, Extravaganzen hätte man ihm zur Noth noch verziehen.

An Einsicht, an gutem Willen selbst hat es Gutzkow niemals gefehlt, aber die ausserordentliche Empfindlichkeit seiner schriftstellerischen Natur hat ihn vielfach gehindert.

Inzwischen sollten die Dresdner Maitage 1849, wie sie so Vieles am Königl. Hof-Theater veränderten, auch das Schicksal seines Dramaturgen in ganz anderer Weise entscheiden.

Die General-Direction hatte das Theater geschlossen, indem sie im Drange der Umstände von einem Paragraphen der Theatercontracte Gebrauch machte. Alle Mitglieder desselben, soweit sie nicht lebenslänglich angestellt waren, wurden gekündigt. Auch Gutzkow hatte dies Schicksal erfahren und war einer der Wenigen, mit denen man einen Contract auf neuer Grundlage nicht wieder versuchte. Gutzkow hatte nach erfolgter Kündigung unmittelbar seine Entlassung gefordert. Lüttichau, welcher, in seinem Vortrag darüber, die Kündigung Gutzkow's dadurch motivirte, dass dieser den an seine Wirksamkeit geknüpften Erwartungen nicht völlig entsprochen habe, befürwortete jetzt bei dem König dessen Gesuch, weil in der That seine Stellung am Dresdner Theater nun manches Missliche haben

werde, bat jedoch, wie dies der Würde des Instituts gemäss scheine, ihm den Gehalt bis Ende des Jahres fortbezahlen zu lassen. Um jedoch eine schickliche Form dafür zu gewinnen, schlug er vor, dass Gutzkow als Gegenleistung das von ihm zur Feier des 100jährigen Geburtsfestes Goethe's eingereichte Programm herstellen, einrichten und leiten solle. In diesem Sinne schrieb er später an Gutzkow, welcher sich hierzu bereit erklärte und von dieser Festfeier folgende Beschreibung giebt: „Zum Vorabend, 27. Aug. 1849: „Torquato Tasso“, in welchem die beiden Brüder Emil und Eduard Devrient den besonderen Genuss boten, die Privatempfindungen derselben, den gegenseitigen Hass in den leidenschaftlichen Scenen mit unverstellter Natürlichkeit ausbrechen zu lassen.[1] Den Abend des 28. leitete ein Gedicht von Th. Hell ein, von Frau Bayer-Bürck mit gewohnter Innigkeit gesprochen. Dann folgte das Schäferspiel: „Die Laune des Verliebten“, hierauf eine Anzahl von mir ausgesuchter lebender Bilder nach bedeutenden Meistern und zum Schluss der Versuch, theatralisch Brauchbares aus dem zweiten Theile des Faust festzuhalten und wiederzugeben. Es passte für das zweiactige Ganze, das ohne besonderen Zwang entstand, der Titel: „Der Raub der Helena.“ C. G. Reissiger, welcher die Musik dazu gemacht, leistete mit seiner Composition so Werthvolles, dass man beklagen muss, wie die Sitte der grossen Bühnen, nichts von einander anzunehmen (?), eine vollständige Nichtberücksichtigung meines Versuchs im Gefolge hatte. Leider blieb Liedtke (Faust) bei der dritten Vorstellung auf seiner Luftfahrt, die er aus den Armen der sich in Wolken auflösenden Helena machte, in dem Tauwerk der

[1] Dies würde allerdings eine sehr würdige Festfeier gewesen sein! Zur Ehre der Betheiligten nehme ich jedoch an, dass diese Motive nur erst von Anderen in ihr Spiel hineingelegt wurden, zumal Karl Sontag bei einer späteren Gelegenheit ganz dasselbe von Emil Devrient und Dawison zu erzählen weiss.

Maschinerie hängen und glaubte so sehr sein Leben in Gefahr, dass er mit den Schnürbodenarbeitern vor allem Publicum zu zetern anfing. Seitdem war die Wiederholung unmöglich. Für den 3. Tag hatte ich ein dramatisches Bild aus Goethe's Jugendleben: „Der Königslieutenant" versprochen, das denn auch unter erschwerenden Umständen gegeben wurde. Denn die Darstellerin des Wolfgang konnte zu wenig französisch, und Ed. Devrient, der den Thorane spielte und sich als Refugié gewissermassen in seiner Familiensphäre bewegte, war entweder vor lauter Bestreben, „das Ensemble zu fördern und nicht aus dem Rahmen zu fallen", oder in Folge der ihm angebornen absoluten Uninteressantheit seiner Erscheinung auf der Bühne so langweilig, dass genanntes, bekanntlich noch heute lebende Gelegenheitsstück für immer begraben gewesen wäre." Dieses Urtheil beweist, wie gern Gutzkow den einzelnen Fall, wo es ihm passt, generalisirt. Die Wahrheit aber ist, dass dieses Stück nur kurze Zeit später mit Dawison allerdings Zugkraft bewährte.

Es lässt sich nicht genau sagen, in wie weit Gutzkow an den Engagements, die inzwischen stattgefunden, betheiligt war; jedenfalls aber waren sie bei Weitem nicht so bedeutend, als zahlreich. Fast alle in dieser Zeit gewonnenen Darsteller sind nur vorübergehend Mitglieder des Theaters geworden. Von Theodor Liedtke, welcher mit einer wohlgefälligen Erscheinung Gewandtheit des Spiels und einen ausgebildeten Vortrag verband, ist das schon oben gesagt. Mathilde Schlegel, geb. Brandes (1825 in Hannover), „deren Talent — wie das Dresdner Tageblatt in ihrem Nekrolog sagt — sich in den bescheidenen Grenzen anmuthiger Weiblichkeit hielt", trat am 1. Juli 1847 in Dresden ein und starb hier bereits im Februar des folgenden Jahres.[1]

[1] Gutzkow hat ihr einen poetischen Nachruf gewidmet, welcher im Tagebuche des Königl. Sächs. Hoftheaters v. J. 1848 aufgenommen ist.

Ebenso kurz war die Wirksamkeit von Sidonie Senger und Helma Heyne. — Karl Sontag (gen. Holm), Bruder der berühmten Sängerin Henriette Sontag, begann hier im Jahre 1848 seine schauspielerische Laufbahn und schied zunächst 1851 wieder aus. Die Entwicklung seines Talentes gehört jedoch einer späteren Periode erst an. Caroline Herbst aus Brünn, bestimmt für das Fach munterer Liebhaberinnen, konnte hier auch nicht recht Wurzel fassen. Sie trat 1848 ein, um nach 15 Monaten schon wieder auszuscheiden.

Von wenig besserem Erfolge war das Engagement von Mad. Pauline Stolte aus Strelitz (1849—51) für das Fach erster Liebhaberinnen begleitet. Die gleichzeitig gewonnene talentvollere und durch Eleganz der Erscheinung ausgezeichnete Antonie Wilhelmi, welche bis 1854 in dieser Stellung verblieb, war wohl ein Ersatz für die 1847 wieder ausgeschiedene Antonie Lebrün, keineswegs aber für die noch immer nicht allseitig ersetzte Caroline Bauer. Ihr Spiel und Vortrag entbehrte zu sehr der tieferen Innigkeit und Wärme. Von längerer Dauer waren einzig die Engagements der Schauspieler Meister, Walther und Wilhelmi. Carl Meister war schon im Jahre 1839 zur Aushülfe engagirt, 1844 aber wieder entlassen worden. Seine Verheirathung mit der Wittwe des Schauspielers Pauli, welcher sich seiner Ausbildung angenommen hatte, war wohl hauptsächlich die Ursache seines erneuten Engagements 1847. Er befestigte sich durch unermüdlichen Fleiss allmählich so in der auch jetzt noch untergeordneten Stellung, dass er sogar später auf längere Zeit das einflussreiche Amt eines Regisseurs übertragen erhielt und kleinere Charakterrollen im Lustspiel nicht selten mit entschiedenem Gelingen gab. Emil Rumpelt, gen. Walther aus Dresden war, nachdem er eine sorgfältige akademische Bildung genossen, einem unwiderstehlichen Drange zur Bühne gefolgt. 1847 wurde er, von Königsberg kommend, dem Dresdner Theater für das

Fach der Liebhaber und jugendlichen Helden gewonnen. Der Mangel eines umfangreichen, vollklingenden Organs konnte ihn neben einem so gottbegnadeten Darsteller wie Emil Devrient zu Rollen dieser Art nicht recht geeignet erscheinen lassen. An seinen Platz gestellt, was freilich nicht immer geschehen, in Anstandsrollen, hat er durch Vornehmheit und Würde der Erscheinung und Haltung, durch die vollständige Beherrschung der Umgangsformen immer sehr Ansprechendes und Verdienstliches geleistet. In treuer Pflichterfüllung und echter Collegialität ging er Allen als Muster voraus.

Auch Alexander Wilhelmi, welcher im Jahre 1849 von Cassel kommend zur Bühne trat, hat sich noch mehr durch die Vorzüge, die wir an den Charakter des Schauspielers stellen, als durch glänzendes Talent hervorgethan. Er ist aber der Bühne nicht nur als Darsteller, sondern auch als dramatischer Schriftsteller nützlich geworden. Von seinen kleineren Lustspielen haben einige von Dresden aus den Weg über fast alle deutschen Bühnen gemacht; ich erinnere nur an das so glücklich ergriffene: „Einer muss heirathen!"

Einen ganz ausserordentlichen Erfolg hatten in diesem Jahre die Gastspiele der Rachel, Charl. v. Hagn's und Döring's,[1] bei welchem letzteren es sich zugleich um ein

[1] Hier folgt das vollständige Verzeichniss der Gastspiele von 1842—49.

1842: Andree von Wien, Quanter v. Cassel, Allram v. Prag, Signora Pixis v. Paris, Signora Shaw, Steiner v. Mainz, Hegel v. Detmold, Kramer v. Magdeburg, Mad. Spatzer-Gentiluomo, Löwe v. Linz, Dem. Schlegel v. Leipzig, Theob. Burmeister v. Oldenburg, Nissen v. Coburg, Fr. Leclerc v. Frankfurt a. M., Carl Devrient und Hendrichs v. Hannover, Ehepaar Rettig v. Wien, Kökert v. Klagenfurt, Döring von Stuttgart, Schröder v. Wien, Heese v. Leipzig, Dem. Benoni (Tänzerin) v. Hamburger Stadttheater.

1843: Mad. Schodel v. Wien, Mad. Bielczizky v. Wien, Winger v. Strelitz, Dem. Babnigg v. Dresden, Dem. Haase (erster Versuch) v. Dresden, Fräul. Charl. v. Hagn v. Berlin, Mad. Dressler-Pollert

Engagement handelte. Obgleich Döring den Contract schon unterzeichnet und das am Dresdner Theater im Schauspiel bis dahin unerhörte Honorar von 2600 Thlr. jährlich vereinbart hatte, kam das Engagement doch nicht zu Stande, weil es ausdrücklich unter der Voraussetzung abgeschlossen worden war, dass Döring ein ehrenvolles Abgangszeugniss von Stuttgart beibringen werde, welches er nur in seiner Wohnung liegen gelassen habe. Dieses Abgangszeugniss lautete aber dahin, dass Döring seine Entlassung erhalten, weil er in jeder Weise an den Tag gelegt, wie ungern er bleibe, der König aber in

v. Breslau, Weinkopf v. Wien, Dem. Dielitz v. Amsterdam, Heese v. Leipzig, Dem. Werthmüller (erster Versuch), Signor Moriani v. Wien, Eduard Devrient v. Berlin, Signora Giabatta v. Rom, Dem. Walther v. Brünn, Signora Zucconi v. Berlin, Dem. Löwe v. Petersburg, Dem. Wächter v. h., Dem. Corredi, Kühn v. Cassel, das Ehep. Behringer, Reger v. Leipzig, Charl. Birch-Pfeiffer v. Berlin, Moriani, Dem. Aug. Nielsen und F. Lefebvre aus Kopenhagen (Tänzer), Lola Montez v. London.

1844: Greenberg v. Mannheim, Stoffregen v. Wiesbaden, Henker v. Bern, Ant. Lebrün v. Hamburg, Dem. Joh. Wagner v. Bernburg, Dem. Porth v. Dresden, Dem. Pichler v. Mannheim, Mad. v. Hasselt-Barth v. Wien, Dem. Unzelmann v. Neu-Strelitz, Fr. Nissen v. Paris, Günther v. Riga, Hoppé v. Braunschweig, Mad. Röckel v. Weimar.

1845: Paetsch v. Hamburg, Simon v. Altenburg, Dem. Krauth v. Karlsruhe, Perlgrund v. Hamburg, Meixner v. Leipzig, Gerstel v. Hamburg, Wisthaler v. Darmstadt, Schloss v. Detmold, Signora di Marra v. Wien, Dem. Herbold v. Cassel, Dem. Eder v. Mannheim, Dem. Schwarz v. Prag, Dem. Hetzenecker v. München, Fürst v. Wien, Dem. Kieth v. Königsberg, de Marcheon v. Wien, Scholz v. Coburg, Carl Devrient v. Hannover, Dem. Viereck v. Wien.

1846: Damcke v. Prag, Dem. Hellwig v. Wien, Dem. Tuczek v. Berlin, Dem. Kerner v. Schwerin, Dem. Beutler v. Wien, Dem. Marie Devrient, Mad. Schumann v. Wiesbaden, Mad. Julia Benett v. London, Martens v. Wien, Mad. Ernst-Kaiser v. Wien, Mad. Schmelzer v. Prag, Fr. v. Treffz v. Wien, Orlowsky v. Sondershausen, Bachmann v. Stettin, Dem. Eppert v. Darmstadt, Czermak v. Prag, Rathmann v. Zürich, Flinzer v. Königsberg, Kaps v. Hamburg, Mende v. Stettin, zwei Dem. Marpurg v. Königsberg, Dem. Frei v. Prag,

diesem Falle Niemand in seinem Dienste behalten möge. Lüttichau erklärte den Contract hierauf für ungültig, weil Jeder, der so wie er denke, dieses Zeugniss nicht für ein ehrenvolles ansehen könne. Im Zusammenhang mit den Vorgängen des vorigen Jahres würde allerdings ein falscher Schein auf Lüttichau habe fallen können, wenn er unter diesen Umständen Döring engagirt hätte. Dieser beanspruchte zwar nicht die Contracterfüllung, verklagte aber Lüttichau wegen Beleidigung, freilich ohne Erfolg. Dieser Contract sollte gleichwohl für Lüttichau noch fatal werden. Sowohl Eduard wie Emil Devrient gründeten

Dem. Rosahl-Cohnfeld v. Berlin, St. Leon und Mad. Cerrito-St. Leon aus Paris.

1847: Hasel v. Rostock, Othegraven v. Magdeburg, Hesse v. Hamburg, Darnaut v. Wien, Dem. Deny v. Dessau, Schiele v. Wien, Schmale v. Dessau, Fr. v. Riese v. Lemberg, Dem. Wiedemann v. Königsberg, Procop v. Carlsruhe, Walther v. Königsberg, Eberius v. Wiesbaden, Ander v. Wien, Grans v. Breslau, Lindemann (theatr. Versuch), Heymann v. Braunschweig, Malwina Erck v. Hamburg, Mad. Viardot-Garcia, Dem. Thiele v. Dessau, Dem. Senger v. Oldenburg, Hofer v. Koburg, Anna Zerr v. Wien, Findeisen v. Wien, Mad. Schlegel v. Detmold, Dem. Turba v. Hannover, Mad. Küchenmeister-Rudersdorf v. Breslau, Kaiser v. Hannover, Dem. Heyne v. Hamburg;

1848: Viardot-Garcia, Dem. Elise Schmidt (theatr. Versuch), Jenny Lutzer v. Wien, Genast v. Weimar, Julie Herman v. Hamburg, Wohlbrück v. Breslau, Wallner v. Petersburg, Brünner v. Lübeck, Fr. Herbst v. Brünn, Mad. Denemy v. Wien, Carl Devrient v. Hannover, Fr. Devrient v. Bremen, Frl. Schwarzbach v. Leipzig, Salomon v. Wien, Düffke v. Bremen, Henry v. Leipzig, C. Formes v. Wien, Fr. Brüning, Wohlbrück, Wichmann v. Meiningen, Frl. Garrigues v. Breslau, de Marchion v. Wien, Ernest v. Wien, Paetsch v. Breslau, Sieber v. Detmold.

1849: Frl. L. Grahn v. London, Frl. Schütz v. Dessau, Frl. Schulz v. Hamburg, Starke v. Hamburg, Fr. Stolte v. Strelitz, Jerrmann v. Wien, dalle Aste v. Hamburg, Frl. Wilhelmi v. Hamburg, Liedtke v. Weimar, Widemann v. Leipzig, Mad. Palm-Spatzer v. Stuttgart, Frl. Michalesi v. Hamburg, Scholz v. Wien, Grois v. Wien, Frl. Ant. Härting v. Danzig, Himmer v. Wien, Turwald v. Wien, Frl. Dingelstedt v. Amsterdam, Kühn v. Würzburg.

ihre hohen Gehaltsansprüche auf die Döring zugestandene Summe.

Eine rege Thäigkeit lässt sich auch dieser Periode nicht absprechen. Obschon das Schauspiel nicht mehr ein so reiches Ensemble darbot, wie in den 20er und 30er Jahren, so war es noch immer durch eine Anzahl tüchtiger, zum Theil vorzüglicher Kräfte vertreten, die seinen Ruf weithin verbreiteten. Indess machte sich doch schon ein Rückgang fühlbar, der mit den Jahren stärker hervorzutreten drohte, wenn man nicht bei Zeiten eine Hebung verschiedener unzulänglich besetzter Fächer ins Auge fasste.

Nach Gutzkow's Abgange wurde Eduard Devrient's Rath in ästhetischen Fragen wieder mehr in Anspruch genommen. Dagegen trat Winger am 16. Juli 1849 von der Regie des Schauspiels zurück, weil Lüttichau ihm in wenig zu rechtfertigender Weise bei Erneuerung seines Contracts die Begünstigung eines jährlichen Urlaubs entzogen hatte. An seine Stelle trat Quanter.

---

# Die Oper unter Richard Wagner.

---

**Richard Wagner. — Seine Anstellung als Kapellmeister. — Neue Erwerbungen. — Ausscheiden der Schröder-Devrient. — Repertoire. — Uebersiedelung der Ueberreste C. M. v. Weber's. — Zerwürfnisse mit Wagner. — Die Maiereignisse. — Auflösung des Theaters. — Reorganisation.**

Der Verlust sowohl des Kapellmeister Morlacchi, welcher auf einer Urlaubsreise nach Italien in Innsbruck starb, und des Musikdirector Rastrelli, welcher fast gleichzeitig einem längeren Leiden erlag, hemmte die Oper gerade in dem Momente, in welchem von ihr (nach Eröffnung des neuen Theatergebäudes) ein erhöhter Aufschwung erwartet wurde. Natürlich musste man bald an die Wiederbesetzung der erledigten Stellen denken, um welche im Laufe des nächsten Jahres eine ganze Reihe von Bewerbungen eingingen; zu ihnen gehörten die des Musikdirector Röckel in Weimar, des Musikdirector Stein in Freiberg, des Kapellmeister Reuling in Wien, des Musikdirector Schubert in Hamburg, der Gebrüder Ricci in Venedig, des Kapellmeister Gläser in Kopenhagen, Kraux in Prag und Schindel, der Musikdirectoren Eberwein in Weimar und Richard Wagner aus Leipzig.

Schon im Monat December 1840 war von diesem Letzteren, einem damals in Paris lebenden jungen Componisten, die Oper Rienzi bei der Generaldirection eingereicht und mit warmen Worten zur Annahme und Aufführung empfohlen worden. Derselbe hatte sich, um seiner Bitte grösseren Nachdruck zu geben, sogar ganz unmittelbar

an die Gnade des Königs gewendet. Der Inhalt dieses Schreibens ist folgender:

„Allerdurchlauchtigster Herr!
Allergnädigster Herr und König!

Wenn ich es wage, aus Frankreichs Hauptstadt mich unmittelbar an Ew. Majestät mit einem unterthänigsten Gesuch ehrfurchtsvoll zu wenden, so möge vor Allem meine Kühnheit darinnen eine Entschuldigung finden, dass ich als Sachse und Ew. Majestät treuergebenster Unterthan es unmöglich über mich gewinnen konnte, eine wenigstens für mich so ausserordentlich wichtige Gelegenheit vorübergehen zu lassen, ohne mein in fremden Landen immer steigendes und dringenderes Verlangen zu stillen, gegen meinen Allergnädigsten Herren und König unmittelbar meine tiefste und feurigste Verehrung auszusprechen.

In Leipzig geboren,[1] bezog ich noch als Kind mit meiner Familie Ew. Majestät Residenz Dresden, wo mein Stiefvater, Ludwig Geyer, als Hofschauspieler bei Ew. Majestät Hoftheater angestellt, das unschätzbare Glück hatte, durch die huldreichste Gunst des Allerhöchsten Hofes in dem Grade ausgezeichnet zu werden, dass, da er zugleich Portraitmaler war, er mit dem Allerhöchsten Auftrage beehrt wurde, die Allerdurchlauchtigste Familie zu portraitiren.

Ich selbst habe mich der musikalischen Composition gewidmet[2] und hatte bereits vor 10 Jahren das Glück, einige meiner Instrumental-Compositionen mit Beifall in meiner Vaterstadt aufführen zu sehen.[3] Seitdem habe ich in mehreren Städten Deutschlands das Amt eines Musik-

[1] 22. Mai 1813, Sohn eines städtischen Beamten.

[2] Wagner ist in der Hauptsache Autodidact. Nur eine kurze Zeit arbeitete er unter der Leitung des verdienstvollen Theodor Weinlig, der damals Kantor der Thomasschule in Leipzig war.

[3] In einem Gewandhausconcerte.

directors verwaltet;[1] da mich aber namentlich der Drang beseelte, mich durch dramatische Compositionen auszuzeichnen, ich aber die kleineren Provinz-Bühnen Deutschlands keineswegs für geeignet halten durfte, vermöge erster Aufführungen auf ihnen den nöthigen Ruf zu begründen, ich leider damals noch nicht den Muth besass, mich wie jetzt mit ehrfurchtsvollem Vertrauen an Ew. Majestät selbst zu wenden, so entschloss ich mich endlich, dem Beispiel so vieler Deutschen zu folgen und mich in der erwähnten Absicht nach Paris zu wenden.

Hier wurde die Aussicht auf ein Gelingen meines Planes zunächst durch den glücklichen Umstand fester gegründet, dass es mir gelang, die Freundschaft des rühmlich bekannten Herrn Meyerbeer zu gewinnen, durch dessen thätigste Theilnahme ich auch bereits dahin gelangt, dass ich jetzt mit der Administration der Académie Royale de musique in den freundschaftlichsten Unterhandlungen über eine für dieses Theater eigens zu componirende Oper stehe.

Nichtsdestoweniger aber ist in mir der feurige Wunsch immer lebendig geblieben, meine besten künstlerischen Kräfte meinem deutschen Vaterlande zu widmen. Von diesem Verlangen getrieben, habe ich hier in Paris eine grosse Oper unter dem Titel Rienzi vollendet, und zwar in der besonderen Absicht, sie dem Hoftheater Ew. Majestät zur ersten Aufführung anzubieten, weshalb ich denn namentlich auch einige wichtige Partien derselben bereits im Voraus für mehrere ausgezeichnete Künstler berechnete, die das unschätzbare Glück geniessen, Mitglieder des Hoftheaters Ew. Majestät zu sein.

Dies, mein Allergnädigster Herr und König, ist die Angelegenheit, wegen deren huldvollen Entscheidung ich

[1] Zuerst am Magdeburger Theater, wo seine Oper „Das Liebesverbot“ zur Aufführung kam; hierauf in Königsberg, wo er sich verheirathete, und zuletzt an der Holtei'schen Bühne in Riga.

mich erkühnt habe, mich unmittelbar an Ew. Majestät, den grossmüthigen Schützer und Beförderer vaterländischer Kunst, zu wenden. Von dem jedem Sachsen angeborenen innigen und unbedingten Vertrauen zu seinem angebeteten Landesvater beseelt, fasse ich den Muth, mein unterthänigstes Gesuch in tiefster Ehrfurcht vorzutragen:

> ich ersuche Ew. Majestät, dass Allerhöchstdieselbe geruhen wolle, eine erste Aufführung meiner Oper Rienzi, deren Partitur ich zugleich Ew. Majestät Hofmarschall und Hoftheater-Intendanten Sr. Exellenz Freiherrn von Lüttichau zusende, auf Ew. Majestät Bühne zu Dresden Allergnädigst zu gestatten.

Würde mir mit der huldreichen Genehmigung dieses Gesuchs noch das unaussprechliche Glück zu Theil, dass Ew. Majestät geruhen wollte, mir zu gestatten, Allerhöchstderselben mein Werk in tiefster Ehrfurcht widmen zu dürfen, so würden die glänzendsten Erfolge vor dem Publicum mir matt und nichtig scheinen gegen das erhebende Gefühl, mein erstes grösseres Product unter der besonderen huldreichen Protection meines Allergnädigsten Herrn und Königs auf dem Boden meines Vaterlands in das Leben treten zu sehen."

Nach dem üblichen Geschäftsgange wurde dieses Schreiben „zu Erstattung gutachtlicher Anzeige" an die Königl. General-Direction überwiesen, welche freilich zu dieser Zeit ganz von den Vorbereitungen für die bevorstehende Eröffnung des neuen Schauspielhauses erfüllt war. Die Beschlussfassung zog sich um so mehr in die Länge, als anfänglich der Text vermisst wurde, später aber auch dieser selbst noch einige Bedenken erregte. Ein Empfehlungsbrief Meyerbeer's vom 18. März 1841 scheint nicht ohne Einfluss geblieben zu sein. Schon im Mai drückte Reissiger seine Zufriedenheit mit der Partitur Wagner „ebenso schmeichelhaft, als bieder" aus. Endlich am 29. Juni 1841 wurde dem Componisten auch officiell die Annahme der Oper zugesichert, um „sobald als

thunlich, hoffentlich im Laufe des Winters" zur Aufführung zu kommen. Ganz so schnell ging es aber doch nicht damit. Nur den Anstrengungen seiner Freunde, unter denen der Chordirector Fischer besonders hervorzuheben ist, sollte es gelingen, dass sie am 20. Oct. 1842 unter des Componisten eigener Leitung in vorzüglicher Ausstattung und trotz ihrer abspannenden Dauer (bis $^1/_2$ 12 Uhr) und ihren nicht selten betäubenden Wirkungen, mit grossem Erfolge zur Aufführung kam.

Unstreitig hatte der Componist hieran das grösste Verdienst. Aus seinem Werke sprach eine Begabung, welche nicht nur Förderung verdiente, sondern diese geradezu forderte. Wie aber nun einmal die Verhältnisse liegen, mit welchen Schwierigkeiten der noch unbekannte Autor an unseren Theatern nun einmal zu kämpfen hat, verdient die Bereitwilligkeit, mit der man in Dresden dem Talente Richard Wagner's entgegenkam, gleichwohl eine besondere Würdigung. Wurde er doch hierdurch mit einmal einer, wie er sie selbst uns geschildert hat, höchst misslichen Lage entrissen. Waren doch in Paris trotz der Vermittelungen Meyerbeer's bisher all seine Versuche gescheitert, so dass er, um nur sein Dasein zu fristen, sich zu musikalischen Lohnarbeiten[1] hatte herabwürdigen müssen. Auch sein „Fliegender Holländer", den er inzwischen geschrieben und nach München und Leipzig gesendet hatte, war von beiden Orten mit abschläglichen Antworten zurückgekommen. In Berlin hatte Meyerbeer zwar die Annahme desselben vermittelt, was aber, wie Wagner sich ausdrückt, nichts weiter „als eine künstlich veranlasste, wohlfeile und durchaus erfolglose Gefälligkeitsbezeugung" war.

Und nun war in Dresden, was bei der Umfänglichkeit und bei der ganzen Tendenz seines Werks schon allein ins Gewicht fiel, nicht nur sein Rienzi gegeben,

[1] Er schrieb Melodienarrangements für das Cornet à pistons.

nicht nur wenige Monate später auch sein Holländer in Scene gesetzt worden, sondern, obwohl dieser letztere, vielleicht eben weil sich darin die Eigenthümlichkeit des Künstlers ungleich selbstständiger, freier und bestimmter entfaltete, zunächst nicht von einem zu grossen Erfolge begleitet gewesen war, wurde ihm auch noch fast unmittelbar darauf bei der Besetzung der erledigten Kapellmeisterstelle der Vorzug gegeben. Der diesen Gegenstand behandelnde Vortrag Lüttichau's fasste überhaupt nur ihn und Gläser ins Auge. Da aber Letzterer eine völlige Gleichstellung mit Reissiger zur Bedingung gemacht, was dieser nach bereits 15jähriger Dienstzeit leicht als eine Kränkung aufnehmen konnte, Wagner dagegen sich schon für sehr geehrt erklärt hatte, wenn man ihn mit 1200 Thlr. Gehalt als Musikdirector anstellen würde, so war es auch eigentlich nur der Letztere, welchen Lüttichau empfahl. Zwar hatte Wagner bereits am nächsten dieser Erklärung folgenden Tage in einem längeren Briefe die Gründe entwickelt, die ihn veranlassten, von ihr insofern wieder zurücktreten, als er nach reiflicher Erwägung „eine provisorische Anstellung als Musikdirector auf Probe“ nicht annehmen könne. Nichtsdestoweniger heisst es bei Lüttichau:

„Ich bin daher auf den Gedanken gekommen, dass der Musikdirector Wagner, der durch seine beiden Opern „Rienzi“ und „Der fliegende Holländer“ sich bereits als ein so vorzüglicher Componist gezeigt und auch beim Einstudiren und Dirigiren derselben sich vollkommen bewährt hat, am geeignetsten für diese Stelle sein dürfte. Schon vor einiger Zeit wurde er mir vom Kapellmeister Meyerbeer, der während seines Aufenthalts in Paris mit ihm zusammenlebte, aufs Angelegentlichste empfohlen, und seine hiesigen Leistungen, wie sein Benehmen haben mich überzeugt, dass durch ihn der vorerwähnte Zweck am sichersten erreicht werden dürfte.“ Auch empfahl Lüttichau, ihn, in Berücksichtigung der bisher geleisteten Dienste, gleich vom 1. Februar in die Stellung eines Kapellmeisters

eintreten zulassen, obwohl das Gnadengehalt der Wittwe Rastrelli's noch bis 1. Mai ausgezahlt werden musste.

Gleichzeitig wurde nun aber auch zur Besetzung der erledigten Musikdirectorstelle geschritten, zu welcher Lüttichau den schon obengenannten Musikdirector August Röckel (geb. 1815), Sohn des Schauspieldirectors Röckel, empfahl, welcher zuerst die deutsche Oper in Paris und London eingeführt hatte, wobei ersterer mit der Leitung der Chöre und Clavierproben betraut worden war. Seine weitere Ausbildung hatte derselbe dann unter Hummel in Weimar und seine erste Anstellung als Musikdirector in Bamberg erhalten. Er war ein begabter und thätiger Mann, welcher dem Institute in den ersten Jahren recht nützlich wurde, leider aber von einem zu unruhigen Geiste, um den Erregungen der Zeit widerstehen zu können, welche bekanntlich für ihn so verhängnissvoll wurden.

Es schien, als ob durch diese Erwerbungen die Oper in Dresden einem ganz neuen Aufschwunge entgegengehen sollte. Das phantasievolle, auf hohe Ziele gerichtete, nur allzu unruhige Streben Richard Wagner's musste sich besonders den jüngeren Mitgliedern mittheilen und mehrentheils einen wohlthätigen Einfluss ausüben. Das Princip der charakteristischen Eigenthümlichkeit wurde dem traditionellen Formalismus entgegengestellt. Man suchte die Aufgaben tiefer zu fassen und bis in ihre feinsten und letzten Züge zu verfolgen. Freilich fehlte es den damit verbundenen Neuerungen auch nicht an Gegnern, sowohl in der Kapelle, wie in der Kritik; im Ganzen aber würde hierin kein wesentliches Hinderniss für eine gedeihliche Entwicklung gelegen haben, obschon Richard Wagner mit derselben leicht reizbaren Enpfindlichkeit, wie einst Weber, sich zu öffentlichen Entgegnungen auf die ihm gemachten Einwürfe hinreissen liess (1. Aug. 1846 im Dresdner Anzeiger). Grössere Schwierigkeiten boten anfangs die Personalverhältnisse der Oper, und

geradezu verhängnissvoll wurde die Erregung und Bewegung der Zeit.

Bei der Eröffnung des neuen Theatergebäudes stand die Schröder-Devrient zwar noch auf der Höhe ihres Talentes und Ruhms, doch schon auf jener bedenklichen Höhe, dass eine Partei im Publicum ihr mit einer Art von Erfolg eine junge, zwar viel versprechende, ihr aber weder zur Zeit irgend zu vergleichende, noch später sie jemals entfernt erreichende Sängerin wie Pauline Marx gegenüber zu stellen vermochte. Andere Mitglieder hatten dem Einfluss der Zeit schon grösseren Tribut zu zahlen gehabt.

Einzelne der neuen Erwerbungen, wie z. B. die des Tenoristen Bielcziczky, erwiesen sich als nicht gerade glücklich. Das schöne Talent Anton Mitterwurzer's, das sich zwar unter der Anleitung, die er von Morlacchi und Micksch erhalten, schon weiter entwickelt hatte, war damals noch nicht zu voller Entfaltung gekommen, und 1843 sollte die Schröder-Devrient sogar auf ein Jahr die Dresdner Bühne wieder verlassen — ein Verlust, der durch das Engagement von Frau Spatzer-Gentiluomo weder aufgewogen werden sollte, noch konnte. Ein anmuthiges, aber nur mässiges Talent war in Anna Thiele gewonnen worden, deren erster theatralischer Versuch (1841) eine sehr zustimmende Aufnahme fand. Sie erwarb sich durch ihre liebliche Darstellung des Friedensboten im „Rienzi" eine andauernde Beliebtheit. In Georg Wilh. Dettmer, geb. 1808 zu Breinum bei Hannover, war 1842 ein mit einer kräftigen Bassstimme begabter, höcht schätzenswerther dramatischer Darsteller eingetreten, der in Rollen wie Kaspar, Marcel, Figaro Vortreffliches leistete. 1844 trat die Schröder-Devrient wieder ein, und gleichzeitig wurde in Johanna Wagner, einer Nichte des Kapellmeisters, eine Sängerin von grosser dramatischer Begabung gewonnen, die sich zwar hier bereits entfaltete, besonders in der Rolle der

Elisabeth im „Tannhäuser“, aber erst später (in Berlin) zu ihrer vollen Entwicklung kam. Die Engagements der Tenoristen Schloss (1845) und Weixelsdorfer (1847) waren damals nur kurz vorübergehende. Dasselbe gilt von dem mit einer frischen Baritonstimme begabten Lindemann. Wogegen die Erwerbungen von Fräul. Schwarzbach und Elise Schmidt (1848), von welcher schon beim Schauspiel die Rede war, des trefflichen dalle Aste und des Tenoristen Himmer zu etwas bleibenderem Gewinn wurden. Dauernd wurde der mit einer angenehmen Tenorstimme begabte Eduard Rudolph (1849) durch seine Verheirathung mit Tichatscheck's Tochter an Dresden gefesselt. Das wichtigste, doch eigentlich schon dem folgenden Zeitabschnitte angehörende Engagement ist aber das von Aloyse Michalesi.

Aloyse Michalesi, 1826 in Prag geboren, die Tochter des Opernsängers Wenzel Michalesi, welcher schon i. J. 1836 starb, erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht von ihrer Mutter, welche ebenfalls Sängerin war, betrat 1843 in Brünn als Elvira zum ersten Male und mit grossem Erfolge die Bühne, wurde daselbst engagirt und folgte nach dem Tode ihrer Mutter einem Rufe nach Hamburg. Meyerbeer, der im Jahre 1849 wegen seines Propheten mit der Generaldirection des Dresdner Hoftheaters unterhandelte, zur Darstellung der Fides aber hier eine passende Sängerin damals nicht vorfand, empfahl hierzu die Michalesi in so dringlicher Weise, dass sie nach einem kurzen Gastspiele sofort engagirt wurde. Sie besass damals eine schöne, sympathisch ergreifende Stimme, und verband eine sorgfältig ausgebildete Technik mit wahrhaft dramatischem Ausdruck. Ihre Stärke lag in der Darstellung von Rollen des grossen Styls (Idamantes, Klytemnestra, Fides, Eglantine, Ortrud etc.).

Schon seit 1. Juni 1847 war der mit diesem Tage eintretende Sänger Maria Heinrich Schmidt neben Fischer mit der Regie betraut worden, welcher letztere am 1. Juli 1848 dieser Stelle enthoben ward.

Das Verhältniss zwischen der Schröder-Devrient und der General-Direction hatte in den letzten Jahren sehr an Herzlichkeit verloren. Schon in einem Vortrage vom Jahre 1846 macht Lüttichau darauf aufmerksam, dass die Devrient bei einer Verlängerung des Contracts mit jedem Jahre 100 Thlr. mehr Pension zu beanspruchen habe, und da sie in den letzten Jahren nicht mehr als durchschnittlich 30 Mal gesungen, wegen der wachsenden Beschränktheit ihres Repertoires, so koste sie jedes Mal etwa 150 Thlr. Es sei daher die Frage, ob es nicht zweckmässiger sei, sie auf eine bestimmte Anzahl von Rollen jährlich zu engagiren. Ein Königliches Rescript lehnt dies jedoch ab, wünscht aber zugleich die Schröder-Devrient noch länger, doch ohne neue Opfer, der Bühne erhalten zu sehen, worauf Lüttichau mit ihr in neue Unterhandlungen trat. Die Devrient leitete damals ihre Forderungen mit den Worten ein: „Dass sie nicht nur langjährige Gewohnheit, sondern die innigste Dankbarkeit für Se. Majestät den König, dem sie ihre ganze Existenz zu danken habe, an einen Ort fessle, der ihr zur Heimath geworden“; nichtsdestoweniger stellte sie doch wieder höhere Forderungen, um sich freilich zuletzt mit den früheren begnügen zu müssen. Schon am 23. März des folgenden Jahres aber bittet sie wieder, wegen grosser körperlicher und geistiger Aufregung, um einen sechsmonatlichen Urlaub oder um ihre Entlassung. Die letztere ward ihr denn diesmal auch kurzweg für den 1. Juli gewährt. Ihre hierauf folgende Bitte, sie als letzte Rolle die Valentine spielen zu lassen, ist nicht ohne einige Bitterkeit; sie mochte erkennen, dass auch ihre Zeit nun vorüber war. „Da Fräul. Wagner krank ist — heisst es in diesem Schreiben, — so wird der Aufführung wohl kein Hinderniss im Wege stehen, als die Laune von Herrn Tichatscheck, die vielleicht für diesen Fall eine günstige sein könnte.“

Von den in diese Zeit fallenden Gastspielen be-

haupteten die von Mad. Ungher-Sabatier, von Moriani und von Carl Formes den bedeutendsten Platz. Ihnen schlossen sich Fräul. Tuczek aus Berlin (1846) und Mad. Viardot-Garcia (1847) an.

Die Novitätenstatistik giebt schon allein ein reiches Bild von der Thätigkeit und den dieser Periode angehörenden Leistungen. Wir finden Reissiger vertreten durch Adèle de Foix und den Schiffbruch der Medusa; Wagner, ausser durch die schon genannten beiden Opern, durch seinen Tannhäuser; Gluck durch Armide, Alceste und Iphigenia in Aulis; Marschner (vielleicht auf Eduard Devrient's Einfluss) durch Hans Heiling und Adolph von Nassau; Mendelssohn durch die Musik zum Sommernachtstraum und zu Antigone; Cimarosa durch Die heimliche Ehe; Fioravanti durch Die Dorfsängerinnen; Donizetti durch Der Liebestrank, Lucia di Lammermoor, Belisario, Linda, Don Pasquale, Dom Sebastian, Regimentstochter, Favoritin; Verdi durch Hernani; Auber durch Der schwarze Domino und Der Gott und die Bajadere; Halevy durch Der Guitarrenspieler und Die Musketiere der Königin; Hiller durch Die Christnacht und Conradin; Lortzing durch Casanova, Wildschütz und Waffenschmied; Flotow durch Stradella und Martha; Balfe durch Die vier Haimonskinder; Schmidt durch Prinz Eugen etc.

Ueberhaupt weist das Repertoire von 1841 bis mit 1849, ausser einer Menge neueinstudirter Werke und abgesehen von den Possen und Liederspielen, unter denen G. Räder allerdings in ganz unmässiger und verderblicher Weise (durch 12 Stücke) vertreten war, 46 neue Opern auf, das ist also durchschnittlich fünf neue Opern jährlich, wobei die grösste Vielseitigkeit gewahrt worden und dem Grossen und Bedeutenden ebenso wie dem nur Gefälligen und Modernen Rechnung getragen war, während man gleichzeitig das alte classische Repertoire in möglichst grösstem Umfange pflegte.

Die bedeutendsten Erscheinungen waren unstreitig die Opern Gluck's, in denen das Directionstalent Wagner's, die Kraft der Kapelle und das dramatische Gestaltungstalent der Schröder-Devrient gemeinsam grosse Triumphe feierten, während der Tannhäuser den Grund zu der Herrschaft eines, im Holländer bereits angekündigten, ganz neuen musikalisch-dramatischen Princips legte.

Ich habe hier zweier Ereignisse noch zu gedenken, welche zwar nur mittelbar mit der Geschichte des Theaters zusammenhängen, aber zu viel von sich reden gemacht haben, um ganz übergangen werden zu können. Es ist die Heimbringung der sterblichen Ueberreste K. M. v. Weber's (1846) und die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven am Palmsonntagconcerte von der Königl. Kapelle im Jahre 1846.

Das erste dieser beiden Ereignisse hat nämlich dazu geführt, dass man von dem Verhalten des Herrn von Lüttichau zu demselben eine nicht ganz richtige Darstellung gegeben hat. Die Wahrheit, wie sie sich aus den Acten des Theaterarchivs ergiebt, aber ist, dass Herr von Lüttichau fast unmittelbar nach der Anregung der Frage, d. i. bereits am 3. März 1841, die nöthigen Schritte einleitete, um sich von dem wahren Stande der Sache zu überzeugen. Dies geschah, weil, wie es in einem Königl. Rescripte desselben Jahres heisst: „wir es für eine theure Pflicht unserer musikalischen Kapelle halten, an deren Spitze Weber gestanden, dass dessen irdische Ruhestätte möglichst dauernd erhalten und auf würdige Weise bezeichnet werde, um hierdurch einen Beweis des dankbaren Andenkens an ihren verewigten Meister zu geben." Nachdem sich aber Herr von Lüttichau versichert hatte, dass die Ruhestätte Weber's nicht, wie man irrthümlich verbreitete, durch die Baufälligkeit der Morfields-Kapelle irgend bedroht sei, sowie dass die räumlichen Verhältnisse dieser letzteren die Errichtung

eines mässigen Denkmals gestatteten, erschien ihm allerdings die Translocation der Leiche nicht mehr dringlich geboten, sondern er hielt es für ausreichend, der Dankbarkeit und der Verehrung für den grossen Meister durch die Errichtung eines Denkmals in London und eines zweiten in Dresden Ausdruck zu geben. Hierfür holte er noch in demselben Jahre (1841), also lange vor der Wagner'schen Theilnahme an dieser Angelegenheit, die Königl. Genehmigung ein, welche ihm auch gewährt wurde, indem er zugleich den Auftrag erhielt, sich hierüber mit dem inzwischen gebildeten Comité ins Vernehmen zu setzen und sich mit ihm zu verständigen. Dass er hierbei seine eigene Auffassung vertrat, ihr Geltung zu verschaffen suchte und hierdurch im Widerspruch mit dem Vertreter der Wittwe stand, ist allerdings richtig; doch ist das noch himmelweit davon unterschieden, dass er gegen die ganze Sache und gegen Weber überhaupt sich feindselig verhalten oder wohl gar die Bornirtheit gehabt habe, die Wagner ihm ansinnt, Weber mit Morlacchi und Reissiger auf eine Rangstufe zu stellen. Lüttichau sprach lediglich von Verdiensten um die Kapelle, und diese hatte Morlacchi allerdings, wenn sie auch von einer ganz anderen Art als diejenigen Weber's waren, sowie von der Rücksicht auf die Empfindungen der Wittwe. Nur diese zog er in Parallele. Hätte er aber Morlacchi wirklich Weber seiner ganzen künstlerischen Bedeutung nach haben gleichstellen wollen, so würde er, wie einst Graf Einsiedel, als er das Gehalt von Weber zu erhöhen genöthigt war, auch eine entsprechende Erhöhung des Morlacchi'schen Gehaltes beantragte, unmöglich zwei Denkmäler für Weber haben beantragen können, ohne auch für Morlacchi etwas Aehnliches zu beanspruchen. An so etwas Ungereimtes aber dachte er nicht.

Was die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven betrifft, so hat Richard Wagner ausführlich

darüber berichtet. „Als die Orchestervorsteher, welche die Conservirung und Mehrung des Pensionsfonds zu überwachen hatten, hiervon erfuhren, ergriff sie ein solcher Schreck, dass sie in einer Audienz an unseren Generaldirector von Lüttichau sich wandten, um diesen zu ersuchen, dass er mich kraft seiner höchsten Autorität von meinem Vorhaben abbringen möge. Vor längeren Jahren war nämlich auch die neunte Symphonie in einem Armen-Concerte von Reissiger aufgeführt worden und nach aufrichtiger Zustimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. In der That bedurfte es nun meines ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredtsamkeit, um zunächst die Bedenken unseres Chefs zu überwinden. Mit den Orchestervorstehern konnte ich aber nicht anders, als mich vorläufig vollständig überwerfen, da ich hörte, dass sie die Stadt mit ihren Wehklagen über meinen Leichtsinn erfüllten.“ Das glänzende Gelingen des Unternehmens ist genügend bekannt.

Das Jahr 1848 konnte um so weniger ohne tiefe Eindrücke auf eine so erregbare, phantasievolle Natur wie Richard Wagner vorübergehen.

Die Missstimmung, in die er über das Ausbleiben erwarteter Erfolge, über das Drückende, Sorgenvolle, ja fast Unhaltbare seiner äusseren Lage gerieth, übertrug sich ohne Zweifel auf seine amtliche Stellung, die er allmählich vernachlässigte. Er selbst räumt in seiner Schrift „Eine Mittheilung an meine Freunde“ ein: dass er schon damals sich in einer hoffnungslosen Gleichgültigkeit gegen dieselbe befunden habe.

In einem von Lüttichau am 8. Febr. 1848 eingereichten Vortrage, welcher bei Sr. Majestät die nochmalige Ordnung von Wagner's Schuldenwesen durch die Gewährung einer jährlichen Gratification von 300 Thlr. und von noch 200 Thlr. aus dem jährlichen Ertrage der Abonnementconcerte an Wagner befürwortet, wurde be-

reits in Erwägung gezogen, ob seine Erhaltung überhaupt von so grossem Werth sei, um ihm einen so ausserordentlichen Zuschuss zufliessen zu lassen. „Ich muss allerdings gestehen — heisst es darin, — dass dies mit dem, was er bisher im Allgemeinen geleistet hat, wohl nicht im Verhältniss zu stehen scheint, jedoch ist ihm nicht abzusprechen, dass in besonderen Fällen, wo es gilt, wie z. B. im vorigen Jahre die Aufführung der Oper Iphigenia in Aulis und die jetzigen Abonnementconcerte, er all seine Kräfte anstrengt und einen Eifer an den Tag legt, der ihm nur zum Lobe gereichen kann und seinen Verlust beklagen liesse.“ In der Königl. Resolution aber heisst es: „Wir sind auch nicht abgeneigt, ihm für den Fall, dass ein gründliches Arrangement seines Schuldenwesens zu Stande kommt und er sich nicht wieder in neue Schulden verwickelt, auch seine Stelle fortwährend mit Fleiss und Thätigkeit zur Zufriedenheit der Generaldirection verwaltet, eine jährliche dergleichen Gratification zu gewähren, wogegen Wir Uns für den entgegengesetzten Fall, dass ein Schuldarrangement nicht zu Stande kommt, wegen der sodann nöthigen Dienstentlassung weitere Entschliessung vorbehalten.“

Trotz dieser Lage und der in dieser Angelegenheit schwebenden Verhandlungen hatte Wagner die Unklugheit, am 14. Juni 1848 eine im Vaterlandsverein gehaltene Rede durch ein Extrablatt des Dresdner Anzeigers veröffentlichen zu lassen, welche zwar eine Art von Compromiss zwischen dem Bestand des sächsischen Königshauses und der Republik sucht, aber gleichwohl in Hofkreisen den grössten Anstoss erregen musste. Die Rede ist überschrieben: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber?“ und „Ein Mitglied des Vaterlandsvereins“ unterzeichnet. In dem den Acten beigehefteten Exemplar ist der Name „Richard Wagner“ mit Bleistift daneben geschrieben, und in einem längeren Rechtfertigungsbriefe Wagner's vom 18. Juni be-

kennt sich derselbe ausdrücklich zu dessen Verfasser. Diese Rede gipfelt in folgenden Sätzen:

„Der König selbst spreche es aus:

Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate. Das erste Gesetz dieses Freistaats, das ihm die schönste Sicherung seines Bestehens gebe, sei:

Die höchste vollziehende Gewalt ruht in dem Königshause Wettin und geht in ihm von Geschlecht zu Geschlecht nach dem Rechte der Erstgeburt fort.

Der Eid, den wir diesem Staate schwören, er wird nie gebrochen werden, nicht weil wir ihn schwören (denn wie viele Eide werden nicht in gedankenloser Anstellungsfreude geschworen), sondern weil wir ihn mit der Ueberzeugung geschworen, dass durch jene Erklärung, jenes Gesetz eine Zeit unvergänglichen Glücks begründet wurde, das nicht allein auf Sachsen, nein! auf Deutschland, auf Europa die wohlthätigsten, entscheidensten Wirkungen auszuüben vermag."

Damit im Zusammenhange steht ein anderer Brief Richard Wagner's, der, zwar nicht mit einem Datum versehen, sich augenscheinlich auf die Erwiderung Lüttichau's[1] auf jenen ersten Brief Wagner's und auf die Schlussstelle dieses letzteren bezieht. Er lautet wie folgt:

„Vortrefflicher Mann!

In meiner guten Absicht wenigstens lag Versöhnung, und ich glaubte deshalb links und rechts ausschlagen zu dürfen: nun zeigen Sie mir, wo die rechte Versöhnung liegt — sie liegt da, wo nirgends hin beleidigt wird!

Konnte ich auch voraussetzen, dass ein wahrhaft edler, seiner Tugend sich bewusster Mann in Wahrheit durch mich und meine Absicht sich beleidigt fühlen konnte, — durfte ich auch nur in dieser Voraussetzung es für schicklich halten, mich an Sie zu wenden, wie ich es kürzlich mit meinem Briefe gethan habe, so bin ich

[1] Diese fehlt, wie so Vieles, in den zum Theil lückenhaften und auch verloren gegangenen Acten.

doch so schwach zu bekennen, dass ich durch die Versicherungen, die mir soeben Eduard Devrient brachte, erst recht befähigt worden bin, Sie ganz und nach Würden zu erkennen. Es bleibt mir aus tiefster Seele nur eben der Wunsch übrig: wären Alle so wie Sie!

Mögen diese hastigen Ausrufe Ihnen die Stimmung schildern, in die mich die Nachrichten von Ihnen versetzt haben!

Nun aber komme ich sogleich mit einer grossen Bitte: prüfen Sie gütigst das hier beiliegende Schreiben an Se. Majestät. Dünkt es Ihnen entsprechend und den Umständen angemessen, so ersuche ich Sie, es dem Könige übergeben zu wollen.

N. S. Diesmal habe ich „Excellenz" und Alles vergessen! Verzeihung! Es ging nicht anders."

Dieser zwar etwas dunkle Brief lässt erkennen, wie tief Wagner's Stellung plötzlich erschüttert war, wie sehr Lüttichau sich bemühte, denselben zu halten, und in welche Gemüthsaufregung dieser hierdurch versetzt wurde.

Indessen scheinen die Schritte, die in dieser Rücksicht geschehen, von keinem besonderen Erfolge gewesen zu sein, da Wagner unter dem 2. Juli einen Stadturlaub erbittet, „um sich an Leib und Seele zu stärken". „Unser eins — fährt er fort — ist nun einmal ein schwer zu erziehender Mensch. Bis dahin werden ja wohl auch Sie, Excellenz, sowie ich darin klarer sehen, ob mir überhaupt in Dresden noch eine Zukunft blühen kann; ich werde mir dann in Ruhe Ihren gütigen Rath erholen, und Ihrem Ermessen des Nothwendigen und Schicklichen werde ich mit meiner Ueberzeugung gern und willig mich anschliessen." Diese Bitte stiess auf Schwierigkeiten, da Reissiger schon früher einen Urlaub nachgesucht und bewilligt erhalten hatte. Wagner erwidert auf die ihm hierüber gemachte Mittheilung: „Ew. Exc. gütiges Schreiben mit grösstem Danke für die darin ausgesprochene freundliche Gesinnung erwidernd, erlaube ich mir zunächst Ihnen

anzuzeigen, dass ich sogleich nach Empfang desselben mich mit der herzlichsten und dringendsten Bitte an Kapellmeister Reissiger gewandt habe, für mich das unter Umständen vielleicht grosse Opfer bringen zu wollen, das eine Verlängerung meines Urlaubs allein möglich macht. Ich erkenne seine Mehrbeschäftigung an, glaube ihm auch herzlich gern, dass es ihm gerade schwer wird, ihr zu genügen, weshalb ich mich ihm denn auch jedenfalls unbedingt bereit erkläre, nach meinem Rücktritt in den Dienst — wenn dieser mir wieder möglich geworden sein wird — zu einer neuen Geschäftstheilung die Hand zu bieten, nach welcher ihm grundsätzlich der Dienst erleichtert werden soll, ausserdem aber dann so lange für ihn gänzlich einzutreten, als er es irgend verlangen mag: nur möge er dagegen anerkennen, dass es sich jetzt bei mir um eine moralische Lebensfrage handle, dass meine Bitte um Verlängerung meiner vorläufigen Dienstdispensation nicht auf Eigensinn, sondern auf einem tiefmenschlichen Gefühle der peinlichsten Natur begründet sei, welches mir gebieterisch hierin das Schickliche vorschreibt. Gewiss habe ich nicht nöthig, Ew. Exc. meine Stimmung näher zu bezeichnen. Liegt hier nur meine Schuld zu Grunde, so bin ich auf jede Sühnung gefasst. Die Zeit vermag jedoch viel; gönnen wir ihr Raum, ihre heilende Kraft auszuüben!

„Erklärt sich nun Reissiger bereit, mir den erbetenen, von mir sehr hoch angeschlagenen Dienst zu leisten, würden Ew. Excellenz demnach über den ungestörten Fortgang der Geschäfte beruhigt sein können, und würde mir daher mein inständiges Gesuch nicht abgeschlagen werden, so behielt ich mir dann vor, bei meiner Rückkehr von einer zu unternehmenden Reise mich persönlich bei meinem hochverehrten Wohlthäter zu melden, um ihm mit warmen Worten zu sagen, wie hoch und innig ich mich ihm für mein ganzes Leben verpflichtet fühle. — Gott mache es gnädig und helfe mir!“

Auch von Reissiger liegt in dieser Sache ein Brief vor. Der „ebenso schmeichelhafte, wie biedere“ Beurtheiler des Rienzi schreibt nämlich:

„E. E. Mein College, Herr Wagner, hat mir in einem langen Briefe auseinandergesetzt, dass es ihm jetzt unmöglich sey, schon in sein Amt einzutreten. Zugleich bittet er mich, bei Ew. Excellenz die [Entschuldignug seines Ausbleibens zu übernehmen und in der Urlaubsangelegenheit um einen entscheidenden, aufopferungsvollen Entschluss und um günstige Bevorwortung bei Ew. Excellenz. Er schreibt mir, dass er in jeder Hinsicht noch als todtkrank und wund zu betrachten sei und erst, wenn er in vielem und manchem beruhigter seyn werde, mit E. E. sprechen könne.

„Wenn nun mein Kollege, wie er sich ausdrückt, nur in Gottes freier, schöner Natur, fern vom Weltgewühle geistig und körperlich gesunden kann und nur durch die Verlängerung des Urlaubs Heilung möglich ist, so

darf ich Ew. Excellenx nicht länger um Vorenthaltung seines erbetenen Urlaubs angehen.

„Möge er in zwiefacher Hinsicht gesunden. Da ich minder krank als W. bin, so ist es meine Pflicht, unter diesen Umständen von meiner eigenen Cur abzustehen und eine Besserung meiner Lage einer günstigen Zeit zu überlassen.

„Wenn daher Herr Musikdirector Röckel von Ew. Exc. angewiesen wird, mich namentlich bei den vielen Klavierproben zu alten und neu einzustudirenden Opern, die jetzt vorkommen, kräftig zu unterstützen, so dass ich diese Dienste nicht als ein Don gratuit von ihm anzunehmen habe, so hoffe ich mit Gott durchzukommen. Die oft vorkommende Unzufriedenheit der Sänger bei Uebernahme von Proben Seiten Röckel's würde wohl durch die Umstände und vielleicht noch mehr durch eine Ueberwachung der Proben Seitens der Regie aufzuheben sein.“

Die Vorsätze, die Wagner an die Bewilligung dieses Urlaubs geknüpft hatte, scheinen jedoch nicht alle von

ihm erfüllt worden zu sein. Da er laut einer von Lüttichau gegen ihn selbst ausgesprochenen Beschuldigung, vom Februar d. folg. Jahres, seinen „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ bereits im Sommer 1848, d. i. also gerade um diese Zeit, an Oberländer übergeben haben musste, in welchem er bekanntlich die damals mit Lebhaftigkeit discutirte Frage einer Theaterreform in einem Sinne behandelt, welche über das Institut des gegenwärtigen Hoftheaters und dessen Organisation, daher auch über die General-Direction völlig hinwegsah.

Es ist unter diesen Umständen erklärlich, dass, als R. Wagner im Monat September die Ausführung der ihm in Aussicht gestellten Königlichen Unterstützung zur Ordnung seines Schuldenwesens wieder in Anregung brachte, dies um so weniger Zustimmung fand, als die von ihm damals gemachten Angaben, welche die Grundlage und die Voraussetzung derselben bildeten, sich als nicht ganz zutreffend erwiesen. Obschon das Königl. Rescript sich einzig auf das letztere hierbei beruft, so geht doch aus dem Vortrage Lüttichau's aufs Unwiderleglichste hervor, dass das Misstrauen und die Unzufriedenheit, die sein dienstliches Verhalten hervorrief, nicht wenig mit dazu beigetragen hat. Lüttichau weist nämlich darauf hin, dass Se. Majestät „die Bewilligung jener Gratification nicht allein von Wagner's gründlichem Schuldenarrangement, sondern auch davon ausdrücklich abhängig zu machen geruht hätten, dass Wagner fortwährend seine Stelle mit Fleiss und Thätigkeit zur Zufriedenheit der Generaldirection verwalte, eine Bedingung, wegen deren ausreichender Erfüllung nach den neuesten Vorgängen leider keine Gewährleistung im Voraus gegeben werden könne, er auch weder das eine, noch das andere zu befürworten vermöge“. Selbst die Dienstentlassung Wagner's wird hier schon berührt und zu diesem Zwecke auf eine Stelle seines Briefes vom 5. Jan. 1843 (welcher von

seiner Anstellung als Kapellmeister handelt) hingewiesen, da sie es sei, auf welche ausdrücklich bei Ertheilung der lebenslänglichen Anstellung Bezug genommen worden wäre. Diese Stelle lautet: „Ich erlaube mir noch dies Einzige Dero geneigter Beachtung zu empfehlen, dass es mir nämlich, falls Ew. Exc. mich mit dem ausserordentlichsten Vertrauen beehren wollten, unmöglich sein würde, auf der weiteren Erfüllung contractlicher Zusagen zu bestehen, sobald ich inne würde oder Ew. Excellenz sich zu der Erklärung genöthigt sehen würden, dass ich ein so grosses Vertrauen nicht zu rechtfertigen im Stande wäre.“

Obwohl dieser Punkt gegen Wagner jetzt noch gar nicht zur Sprache gekommen zu sein scheint, während fast gleichzeitig die Kündigung des Musikdirector Röckel aus ähnlichen Gründen erfolgte, so darf doch gesagt werden, dass auch seine Entlassung schon damals nur noch eine Frage der Zeit war und nur durch ein völlig verändertes Benehmen aufgehalten werden konnte. Wagner selbst gab sich hierüber keinen Illusionen hin, eben deshalb aber wurde er auch mehr und mehr zum Bruche mit den bestehenden Verhältnissen getrieben. Es scheint, dass er auf die Ausführung seines „Entwurfs zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters“ die weitgehendsten Hoffnungen setzte, woraus es sich wohl nur erklärt, dass er z. B., wie aus dem Protokolle einer Conferenz Lüttichau's mit Wagner in Gegenwart Theod. Winkler's erhellt, sich dazu hinreissen liess, am 12. Februar 1849 sämmtliche Mitglieder der Königl. Kapelle im Saale des Gasthauses zum Lämmchen zu versammeln, wobei er „den dabei Anwesenden künftige bessere Zeiten versprochen haben soll, wo er ihnen mehr als jetzt würde nützen können, indem seine Pläne und Ideen zu ihrem Besten unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht realisirt werden könnten, auch möchten sie sämmtlich sich des Schauspielorchesterdienstes (in welcher Angelegenheit Lüttichau nur eben eine abweichende Anordnung getroffen hatte) wieder

unterziehen, um das gegenwärtige Missverhältniss auszugleichen. Die Zeit werde kommen, wo sie alle davon befreit sein würden.“

Bei dieser Gelegenheit sprach Lüttichau unumwunden seine Unzufriedenheit mit Wagner's bisherigem Dienstbenehmen aus, da er in keiner Art „ausser dem Dirigiren im Orchester bei dem ihm zugefallenen Opern- und Kirchendienst sich des Instituts mit Liebe und demjenigen Eifer angenommen habe, den man nach so vielen Beweisen allerhöchster Gnade von ihm erwarten sollte“. Unstreitig ging hier Lüttichau in seinen Anschuldigungen weiter, als es den Thatsachen entsprach. Es war dies überhaupt ein Fehler dieses sonst gerechten und wohlwollenden Mannes, dass er, sobald er seine amtliche Autorität oder hohe Rangstufe geltend machen wollte (was übrigens selten geschah), leicht in einen heftigen, verletzenden Ton und in ein ungerechtes Urtheil verfiel.

Indessen ohne allen Grund waren in diesem Falle seine Anschuldigungen nicht.

„In seiner Erwiderung — heisst es im Protokolle — gestand Wagner ein, wie wenig er überhaupt mit der bisherigen und jetzigen Directorialführung zufrieden und einverstanden sei, indem nach seiner Ansicht die Richtung einer solchen nur auf classische (soll wohl heissen „bedeutende“) Musik gehen müsse und Opern wie z. B. Martha (die gerade gegeben wurde) gar nicht auf dem Repertoire erscheinen sollten. Auch habe ja der Regisseur Schmidt den Betrieb der Oper übernommen und er selbst habe sich daher für unnöthig erachtet.“ Schlüsslich erklärte er noch, „dass er selbst fühle, wie er in sein dienstliches Verhältniss nicht passe, und gern davon zurücktreten würde, wenn ihn nicht Sorge für seine Frau und seine häusliche Lage daran hinderte“. Dass er in sein dienstliches Verhältniss nicht passe, wurde ihm zugestanden, und „darüber unterthänigst Anzeige an Se. Majestät zu erstatten nach Befinden sich vorbehalten“.

Es ist fraglich, ob dies gleichwohl geschehen sein würde, weil Lüttichau immer wieder Rücksicht auf Wagner's Lage zu nehmen schien und von der Zeit eine Aenderung dieser Verhältnisse erwarten mochte. Lüttichau gab überhaupt nur höchst ungern wahrhaft grosse, bedeutende Talente auf, und dass er Wagner, trotz aller ihm gemachten Vorwürfe, dafür ansah, unterliegt keinem Zweifel. Die Maitage und die, wie ich urtheile, voreilige Flucht Richard Wagner's machten eine Lösung dieser Verhältnisse aber zur Nothwendigkeit.

Lüttichau hatte es mit Wagner sicher nur gut gemeint; aber ein dämonischer, mit seiner Genialität eng zusammenhängender Zug in dessen Natur, der ihn immer mit blendenden Illusionen täuschte, war stärker als die wohlgemeinten, nüchternen Rathschläge seines Chefs. Jedenfalls war er aber auch selbst weit mehr ein Opfer dieses Zugs und der äusseren Verhältnisse. Die Zeit lässt uns dies heute in einem ruhigen Lichte betrachten. Was Wagner auf einem anderen Wege hätte werden können — wer will es sagen? Wir wissen nur, dass er auf dem seinen nicht nur das erste musikalisch-dramatische Genie des heutigen Deutschlands, sondern der Gegenwart, dass er es aber auf einem langen Wege von Entbehrungen, Irrungen, Illusionen, Enttäuschungen und Kämpfen geworden.

Die Unterbrechung, welche die Vorstellungen des Dresdner Theaters durch den Maiaufstand d. J. 1849, besonders durch die Brandlegung des alten grossen Opernhauses und die hierdurch herbeigeführte Vernichtung der Theatergarderobe erlitt, gestattete der General-Direction, von einem Paragraphen der nicht auf Lebenszeit lautenden Contracte Gebrauch zu machen und letztere sämmtlich zu kündigen.[1]

[1] Der betreffende, vom 11. Mai 1849 datirte Erlass der Generaldirection lautet: „Die schreckensvollen kriegerischen und politischen

Auf Lüttichau's befürwortenden Vortrag entschied sich später der König durch Rescript vom 18. Mai 1849 für das Fortbestehen des Theaters.[1]

Gekündigt wurden ausser Gutzkow nur Fischer (welcher jedoch als Chordirector in seiner Stelle verblieb), Heine, Frl. Heyne, Laddey, Lindemann, Schiele, Mad. Schubert, Schulz, Frl. Thiele und Vestri, sowie der Regisseur Schmidt, an dessen Stelle der am 17. April d. J. eingetretene Schauspieler Rottmeyer trat. Die für ihre Leistungen mässig dotirten Darsteller wurden zum grossen Theil gar nicht, zum Theil nur in geringem Masse von der Reduction der Gehalte betroffen. Nur wenige der Uebrigen erhoben wesentliche Einwendungen.

Ereignisse, welche im Anfange dieses Monats Dresden betroffen haben, und das gänzliche Abbrennen des grossen Opernhauses, wodurch die sämmtliche Garderobe des K. Hoftheaters ein Raub der Flammen geworden, nöthigen die K. General-Direction, im Auftrag des Königl. Hausministeriums, unter Beziehung auf die in § 4 Ihrer Contracte ausdrücklich festgesetzten Bedingungen, unter einvierteljähriger Aufkündigung und folglich, da der laufende Monat bereits fast bis zur Hälfte vorüber, mit Ende des Monats August d. J. diese Contracte aufzulösen und Sie Ihrer hiesigen Verpflichtungen zu entbinden. Es ist dies eine eventuelle Massregel, welche um so dringender nothwendig, als Se. Majestät sich noch nicht allergnädigst entschieden haben, ob das hiesige Hoftheater unter Königl. Administration fortbestehen oder gänzlich aufhören soll.

„In letzterem Fall bleibt die jetzt geschehene Aufkündigung vollkommen in ihrer Kraft und Wirksamkeit, jeden Falles aber, wie überhaupt, werde ich, sobald mir die allerhöchste Resolution Sr. Majestät des Königs zugekommen, Sie davon unverzüglich in Kenntniss setzen. Es würde mir aber wünschenswerth sein, und erwarte ich von Ihrer bisher so oft bewiesenen Anhänglichkeit an diesem Institute, dass Sie vor etwaiger Abschliessung anderweiter Contracte mich davon benachrichtigen, und mir dadurch fortgesetzte Beweise Ihres Vertrauens im Interesse des Königl. Instituts zu erkennen geben."

[1] „In Erwägung" — heisst es darin, — „dass die Auflösung dieses in blühendem Stande sich befindenden, unstreitig einen der ersten Plätze unter den deutschen Bühnen einnehmenden Theaters

Die meisten nahmen bereitwillig die gemachten Anerbietungen an. Am entgegenkommendsten zeigte sich Frau Bayer, welcher ein Abzug von 600 Thlr. angesonnen wurde, auf welchen sie widerspruchslos einging, obschon ihr neuerdings von Berlin wieder die glänzendsten Anerbietungen gemacht worden waren. Am schwierigsten zeigten sich Räder (der jedoch nachgiebig war), Tichatscheck (dem fast Alles aus Rücksicht auf die ihm von Berlin aus gemachten, alles Mass übersteigenden Anerbietungen gewährt wurde) und Johanna Wagner, mit welcher die Verhandlungen unter dem Einfluss ihres Vaters sich völlig zerschlugen, obschon sie es an Empressement, sich ihre Stellung zu sichern, nicht hatte fehlen lassen. In einem Briefe aus Hamburg vom 20. Mai, wo sie sich während der Katastrophe zum Gastspiel befand, lesen wir nämlich: „Ohne mich über den Jammer meines Herzens auszusprechen, über das Unglück, das über unser geliebtes, sonst so friedliches Dresden hereingebrochen, ohne die Entrüstung darzulegen, welche sich unsrer bemeistert hat über die wahnsinnige Undankbarkeit

nicht allein im Interesse der Kunst sehr zu beklagen, sondern auch für die Stadt Dresden, ja für das ganze Land von wesentlichem materiellen Nachtheil sein und überdies einen grossen Theil des dabei angestellten Personals in eine bedrängte Lage versetzen würde, haben Wir beschlossen, das gedachte Kunstinstitut, wenn auch wie bisher mit Opfern von Seiten unserer Civilliste, fortbestehen zu lassen, dafern nur eine derartige Beschränkung der Ausgaben, namentlich auch durch einige Reduction im Personal herbeigeführt werden kann, dass dieselben nicht in zu grossem Missverhältnisse mit den in Folge der Zeitumstände beträchtlich verminderten Einnahmen stehen und zumal in Verbindung mit den Kosten, welche die Wiederanschaffung der Garderobe verursacht, nicht zu bedeutende, die Kräfte Unserer Civilliste übersteigende Zuschüsse erfordern. Wir sind daher hierüber eures baldigen weiteren Vortrags gewärtig, setzen jedoch dabei voraus, dass jedenfalls die vorzüglichen Talente und Kräfte des Instituts erhalten werden, behalten Uns auch überhaupt über die definitive Entlassung von Sängern und Schauspielern die eigene Entschliessung vor.“

der von Sr. Majestät gerade vorzugsweise begünstigten Menschen, davon einer leider auch mir sehr nahe steht, wende ich mich etc." Diese Entrüstung wich sofort einer anderen, als ihr ein Abzug angesonnen wurde. Der geschäftsgewandte Vater hatte jetzt kein näheres Interesse, als dass er aus der Kündigung des Contracts das Erlöschen jeder Verbindlichkeit ableitete, einen sich auf ca. 1000 Thlr. belaufenden Vorschuss zurückzuzahlen. Damit es auch an einer komischen Episode bei diesen Verhandlungen nicht fehlen sollte, wurde der Schauspieler Holm (Sontag), wie er uns selbst in seinen „Erlebnissen" in drastischer Weise erzählt, bei dieser Gelegenheit die Treppe heraufgeworfen; er erlangte und erhielt statt eines Abzugs, der freilich bei seinem niedrigen Gehalte von 300 Thlr. nicht möglich war, eine Erhöhung auf 540 Thlr.[1]

[1] Ich glaube jedoch einige Bedenken gegen die Sontag'sche Darstellung nicht unterdrücken zu sollen. „Als ich bei meiner Rückkehr — heisst es bei diesem — mich dem Intendanten meldete, empfing er mich freundlich mit den Worten: ‚Sie behalten Ihre Gage, Ihnen wird nichts abgezogen.' Ich erwiderte bescheiden: ‚Von 300 Thalern etwas abzuziehen, wäre wohl kaum möglich gewesen; ich kann ja mit der kleinen Summe kaum auskommen und bitte um eine Zulage von 100 Thlr.' Keine Antwort. Plötzlich eine Fluth von Grobheiten, alle in dem halblaut vornehmen, ja fast verbindlich klingenden Ton, der Herrn von Lüttichau eigen war, die eine Hand in der Brust, ohne seinen Körper zu bewegen. — Nachdem er sich des längeren ausgeschimpft, liess er sich zu den Worten hinreissen: ‚Auf dem Amphitheater (Platz vis-à-vis der Bühne) hängt kein Spiegel — ich bin Ihr Spiegel; ich sage Ihnen, Sie sind nicht zum Ansehen. Banck mag Sie auch nicht, und überhaupt, Sie müssen bedenken, dass Ihr Name auf dem Theaterzettel Schade für die Kasse ist — Sie treiben mer de Leite naus!' Im Aerger hatte er allmählich sein an und für sich zweifelhaftes Hochdeutsch ganz verloren. Ich verbeugte mich sehr aufgeregt: ‚Wenn die „Leite" sonst nichts naustreibt, dann stehts gut um Ihr Theater, dem Uebel ist leicht abzuhelfen — Contract habe ich nicht, ich werde also Ew. Excellenz und das Publicum am ersten des nächsten Monats von seiner grössten Qual befreien.' Damit schob ich wüthend zur Thür

Die vom 2. Mai bis 2. Juni unterbrochen gewesenen Vorstellungen im Königl. Theater wurden am letztgenannten Tage mit Goethe's „Torquato Tasso“ wieder eröffnet, dem am nächsten Tage die Vorstellung von „Alessandro Stradella“ folgte.

Die Kapelle war von der Reorganisation des Theaters in keiner Weise berührt worden. Von den inzwischen darin stattgefundenen Veränderungen giebt das unten mitgetheilte Mitgliederverzeichniss[1] nähere Auskunft. Nur

hinaus. Am andern Tage wurde ich gerufen. Als ob nichts vorgefallen, rief er mir lachend entgegen: ‚Ich gebe Ihnen die hundert Thaler Zulage!‘ Ich legte meine Stirn in Falten und redete die vorher überlegte Rede: ‚Excellenz! In früheren Zeiten herrschte die Sitte, dass man für Misshandlungen auf der Bühne, welche zum Stück gehörten, entschädigt ward. Maria Theresia zahlte ihren Mitgliedern z. B. für eine Ohrfeige sieben Gulden etc. Wie hoch würden die Misshandlungen hinter den Coulissen, die der Person gelten, taxirt worden sein! Ich taxire Ew. Exc. beleidigende Aeusserungen auf 140 Thlr., verlange also statt der gestern geforderten 400 Thlr. nun 540 Thlr.‘ Abermaliger Wortwechsel, dann milde Ruhe, Umänderung des Contracts auf 540 Thlr. Handgeben, Schmunzeln des Intendanten und die Aeusserung gegen Hofrath Winkler: ‚Er war dumm.‘

‚Wie so war ich dumm, Excellenz?‘

‚Ich hätte Ihnen noch mehr gegeben; ich brauche Sie zum — Einspringen.‘“

An und für sich würde ich gegen die Wahrscheinlichkeit des Vorgangs nichts einzuwenden haben. Nach den mir vorliegenden Thatsachen kann es aber nicht ganz so verlaufen sein. Nach Sontag's Darstellung müsste dieser neuere Contract bereits im Mai zum Abschluss gekommen sein. In den die Reorganisation des Hoftheaters betreffenden Acten ist aber von dieser Angelegenheit nirgends die Rede, vielmehr findet sich in einem Vortrage Lüttichau's vom 29. Mai Sontag (Holm) als wieder, wie früher, mit 300 Thlr. neu engagirt verzeichnet, wogegen der auf 540 Thlr. lautende Contract erst am 1. October 1849 ausgestellt ist, nachdem nur erst wenige Tage früher Lüttichau darauf angetragen hatte.

[1] Mitgliederverzeichniss der Königl. Kapelle vom 1. Jan. 1850:
Kapellmeister: C. G. Reissiger.
Musikdirector: Carl Barbieri.

über die Besetzung der durch den Abgang Röckel's und Wagner's erledigten Stellen mögen einige Worte hier Platz finden. Laut Vortrag Lüttichau's vom 12. Sept. 1848 waren sofort für die erledigte Musikdirectorstelle die Kapellmeister Rietz in Leipzig und Schindelmeisser in Hamburg in Aussicht genommen und besonders mit letzterem die Verhandlungen lebhaft betrieben worden, bis dieser, ungeduldig, eine Stelle in Frankfurt a. M. angenommen hatte, in dessen Folge die Verhandlungen zum Abbruch kamen. In einer am 27. Nov. 1848 abgehaltenen Conferenz mit den Concert- und Kapellmeistern wurde die Wiederbesetzung jener Stelle nun überhaupt ganz aufgegeben, die Anstellung eines Correpetitors in Aussicht genommen und die Musikdirectoren Fischer in Cassel, Leonhard in Leipzig und Kammermusikus Uhlich in Dresden dafür in Vorschlag gebracht. — Wie es scheint aus Sparsamkeitsrücksichten wurde aber diese Stelle ohne Renumeration auf den Opernregisseur Schmidt übertragen und dieser dafür der Mitwirkung in der Oper und im Schau-

Concertmeister: Carl Lipinski, Franz Schubert.
Violinisten: Damme, Hasler, Hüllweck, Otto Kummer, Lindt, Mitscherling, Müller, Peschke, Pfeiffer, Poland, Seiss, Schöppenthau, Thiele, Tröstler, Uhlig, Vogel.
Bratschisten: Bayr, Dominik jun., Helwig, Horack, Listing.
Violoncellisten: Dotzauer, Hänsel, Kummer, Schlick, F. Schubert.
Contrabassisten: Heise, Hinke, Kunze, Schmerbitz, Tietz.
Flautisten: Fürstenau sen., Fürstenau jun., Löwe, Steudel.
Oboisten: Edel, Hiebenthal, Kretschmar, Kummer.
Clarinettisten: Dominik, Forkert, Kotte, Lauterbach.
Fagottisten: Kabisius, Moschke, Peschel, Suchanek.
Waldhornisten: Adam, Haase, Lewy, Lorenz, Moschke.
Trompeter: Dietrich, Kunze, B. Queisser, Schröter.
Posaunisten: Gottschalk, Rühlmann, G. Queisser.
Pauker: Herfurth.
Harfenist: Richter.
Aspiranten: Göring, Hammer, Hübler, E. Kotte, E. Kummer, M. Kummer, Leitert, Peschel, Riccius, Seelmann, Schlitterlau, Schink, Schmidchen, Wehner, Zizold.

spiel entbunden, mit der Orchesterdirection der Vaudevilles und Possen dagegen der Concertmeister Schubert beauftragt.

Wie wir gesehen, gehörte der Opernregisseur Schmidt mit zu den in Folge der Maiereignisse Gekündigten. Die Opernregie erhielt der bereits am 17. April dafür mit eingetretene Schauspieler Friedrich Rottmeyer. Correpetitor wurde der Kammermusikus Aug. Richter. Nach Wagner's Abgang wurde zunächst von der Besetzung der zweiten Kapellmeisterstelle abgesehen, dafür aber nun die Musikdirectorstelle wieder durch Carl Barbieri (1. Oct. 1849) besetzt, welcher jedoch nach einem Jahr die Bühne schon wieder verliess. Ein wichtiges, die Kapelle betreffendes Ereigniss war die am 22. Sept. 1848 stattfindende musikalische Festfeier des 300jährigen Bestehens derselben. Sie wurde durch einen von Gutzkow gedichteten Prolog eröffnet (mitgetheilt im Tagebuch des K. Hoftheaters d. J.), welchem ein chronologisches Concert folgte. Einen Ausdruck der Königl. Theilnahme erhielt die Kapelle durch die an diesem Tage stattfindende Verleihung des Civil-Verdienstordens an ihren derzeitigen ersten Kapellmeister Reissiger.

Im Jahre 1847 hatte Lüttichau einen Begräbnissunterstützungsfond für die Beamten etc. des K. Hoftheaters und einen zweiten für die Mitglieder des Singchors begründet.

Bemerkt mag hier schlüsslich noch werden, dass am 15. Juni 1841 die Besitzerinnen des Lincke'schen Bades bei Lüttichau mit Vorschlägen zu einem den Zeitverhältnissen entsprechenden Umbau ihres Theaters einkamen, der aber erst im Jahre 1845 zur Ausführung kam.

---

## Kampf der idealistischen und realistischen Darstellungsweise am Dresdner Theater (1850—1862).

**Verändeter Literaturzustand. — Friedrich Hebbel und Otto Ludwig. — Eduard Devrient's Abgang. — Neue Regie-Instruction. — Neue Verhandlungen mit Emil Devrient. — Bogumil Dawison. — Zerwürfnisse mit Emil Devrient. — Dawison's Uebergriffe. — Neue Schwierigkeiten mit Emil Devrient. — Veränderungen in der Regie. — Tod Königs Friedrich August I. — König Johann. — Dr. Jul. Pabst. — Veränderungen im Personal. — Gastspiele. — Repertoire. — Theaterfeierlichkeiten.**

In der vorausgegangenen Periode hatte das Schauspiel, soweit es nicht bloss auf Unterhaltung ausging, unter dem Einflusse socialer und politischer Tendenzen gestanden. Es machte sich darin zugleich eine Reaction gegen die gemeine Bühnentradition und Routine geltend, welche die Verbindung des Theaters mit Dichtung und Leben, freilich in einer Weise wieder herzustellen suchte, deren Zwecke und Ziele nicht allein und vornehmlich auf dem Gebiete der Kunst und des Dramas lagen. Inzwischen hatte sich aber noch eine andere Reaction dieser Art gezeigt, welche dem Drama einen ganz nur durch künstlerische Zwecke bestimmten Inhalt, eine durch sie nur bestimmte Richtung zu geben strebte und der es dabei hauptsächlich um die Auslebung der dichterischen Eigenthümlichkeit zu thun war. Der Unterschied beider Bestrebungen zeigte sich unter Anderem auch darin, dass die socialen und politischen Tendenzdramen, die sich der

Bühne nur als eines Mittels bedienten, gewissen auf das Allgemeine gerichteten Ideen eine grössere Wirkung und Ausbreitung zu verschaffen, sich der sogenannten idealistischen, jetzt aber schon sehr conventionell und declamatorisch gewordenen Darstellungsweise besonders günstig erwiesen. Wogegen die Dramen jener neuen Richtung, an deren Spitze im Schauspiel Friedrich Hebbel, in der Oper Richard Wagner stand, zu einer aus der Natur der darzustellenden Charaktere schöpfenden Darstellungsweise hindrängten, ja diese sogar gebieterisch forderten. Es würde jedoch unrichtig sein, deshalb den Gegensatz dieser beiden Richtungen selbst als idealistisch und realistisch zu bezeichnen, da, ob sich auch jene meist mit einer stylisirten Ausführung in allgemeineren Linien begnügte, diese dagegen zu einer individualisirenden Darstellung nöthigte, doch keines von ihnen deshalb das eine oder andere ausschloss. Beides war aber freilich dann hier und dort von einer anderen Bedeutung. Denn wenn das ideale Moment bei dem Tendenzdrama über das Gebiet der Kunst hinausgreift, strebt es bei dieser anderen Richtung umgekehrt nach Vertiefung, und während dort die realistische Darstellungsweise nur zugelassen und als ein Mittel der grösseren theatralischen Wirkung benützt wird, ist sie hier durch die Natur der ganzen Dichtungsweise und ohne jede Nebenabsicht gefordert. Es ist für beide Richtungen charakteristisch, dass die neue, realistischere, nach einem ihr eigenthümlichen romantischen Zug, ihre Anregungen bei Shakespeare und bei der alten nationalen Dichtung suchte, während die Vertreter der socialen und politischen Tendenz im Drama, gerade wenn sie die Wirkungen einer mehr realistischen Darstellungsweise erstrebten, ihre Anregungen und Muster vorzugsweise bei den der Bühnenwirkung kundigen Franzosen fanden und hierbei höchstens bis auf Molière zurückgingen. Woraus sich ergiebt, dass die letzteren, wenn dies geschah, der Bühnenpraxis ungleich näher stehen mussten als jene,

die sich nicht selten im bewusstesten Widerspruche mit dieser befanden, daher sie denn auch in dem Kampfe mit ihnen zuletzt obsiegen mussten.

Es war aber natürlich, dass jetzt, wo nach der Besiegung der Revolution den Vertretern des Tendenzdramas mit der Freiheit der Rede das wirksamste Reizmittel entzogen worden war, die neue Richtung mehr Boden gewann. Was aber ihren Erfolg auch jetzt noch erschwerte, war, dass hier der Glanz einer nur mittleren Begabung zu einem grösseren Erfolge nicht ausreichte. Es ist gewiss nur der Mangel an wahrhaft genialen und dabei ganz künstlerisch gestimmten Talenten und die starre Eigenthümlichkeit der wenigen, welche sich zeigten, gewesen, was damals den Aufschwung des Dramas gehindert hat. So aber blieb Hebbel auch jetzt noch fast ganz isolirt und sein Einfluss war mehr nur ein mittelbarer, insofern er einzelne Schauspieler zu einer ganz neuen eigenartigen Auffassung ihrer Aufgaben und hierdurch zur Wiederaufnahme der in den Hintergrund getretenen Shakespeare'schen und Goethe'schen Dramen in einem Sinne anregte, der mit der gewöhnlichen Bühnentradition entfernt nichts gemein hatte, was dann auch den übrigen Dichtern zu Gute kam.

Auf die Entwicklung des Dresdner Theaters hat Hebbel unmittelbar so gut wie keinen Einfluss ausgeübt. Erst 1854 wurde durch Dawison dessen Judith hier auf die Bühne gebracht. Es war das einzige Stück, das innerhalb der vorliegenden Periode von ihm hier zur Aufführung kam und damals nur zwei Wiederholungen erlebte. Dagegen sollte ein anderer Dichter, der, wenn er auch diesen gewiss nicht an Umfang, noch an Kraft des Talents erreichte, ihm doch einzig und allein zu vergleichen ist, sollte Otto Ludwig gerade von hier aus seine Verbreitung über die deutschen Bühnen finden. Bereits im März 1850 wurde sein Erbförster, obgleich nicht mit grossem Erfolge, doch mit um so tieferer Wirkung gegeben, dem 1852 die

Aufführung seiner „Maccabäer" folgte. Entscheidend für die neue Richtung in der dramatischen Darstellungskunst wurde aber doch erst das Gastspiel des Schauspielers Dawison (1852), durch welches der Kampf zwischen ihr und der alten idealistischen Schule, welcher der ganzen uns jetzt vorliegenden Entwicklungsperiode des Dresdner Hoftheaters ihren bestimmten Charakter gab, eröffnet wurde. Die Darstellung desselben nöthigt mich aber, noch einige andere Verhältnisse und Veränderungen vorher zu berühren.

Durch Königl. Rescript vom 22. Juni 1849 war Lüttichau angewiesen worden, nach Abgang des Dramaturgen Gutzkow den Hofschauspieler Eduard Devrient, in Gemässheit seiner desfallsigen Verpflichtung, in Allem, was die ästhetische Bühnenleitung betraf, zu Rathe zu ziehen. Wiewohl sich aus einem späteren Vortrage Lüttichau's (v. 12. Sept. 1852) ergiebt, dass Ed. Devrient's Theilnahme selbst jetzt noch eine beschränkte blieb, so hat er sich doch gerade um die Aufführung der Ludwig'schen Dramen grosse Verdienste erworben. Auch mögen die Aufführungen des Fr. Dingelstedt'schen „Haus des Barneveldt", welches in demselben Jahre zur Darstellung kam, sowie des Shakespeare'schen Macbeth in einer Bearbeitung Ed. Devrient's, der Advocaten und der Hagestolzen von Iffland, das erste in einer Bearbeitung Immermann's, das letzte in einer solchen von Ed. Devrient, sowie vielleicht endlich die Darstellung des Shakespeare'schen Sommernachtstraums auf dessen Theilnahme hinweisen.

Inzwischen hatte Eduard Devrient Schritte wegen Uebernahme der Leitung des Grossherzogl. Theaters zu Carlsruhe gethan, welche zu einem günstigen Abschlusse mit Vorbehalt der ehrenvollen Entlassung aus seinem lebenslänglichen Engagement in Dresden geführt hatten. Lüttichau befürwortete das zu diesem Zwecke an ihn gerichtete Gesuch Eduard Devrient's in einem Vortrage vom 12. Sept. 1852, in welchem es heisst: „Die Zerwürfnisse

mit seinem Bruder Emil führten schon nach dem ersten Jahre zu einer ihm (Eduard) contractlich freistehenden Kündigung der Oberregie, was trotz aller Bemühungen zwischen beiden Brüdern nicht auszugleichen war. Doch hatte sich während dieser Zeit, nächst dem unläugbaren Vortheile der durch seinen Einfluss und seine Anordnungen in scenischer Hinsicht gewonnenen Abrundung einzelner Schauspielvorstellungen, demohnerachtet einiger Nachtheil für das nothwendige rege Leben im Repertoire im Allgemeinen gezeigt, da bei einem und demselben Theaterlocal zu den verschiedenen Proben, wo an demselben Vormittag oft Schauspiel und Oper probirt werden muss, sein überwiegender Hang zum Uebermass von geregelten Formen (was wohl seinen Bruder Emil auch abgeschreckt hatte) eine Einseitigkeit im Geschäftsbetrieb sich kund gab, die schwer zu bekämpfen und für die Dauer lästig war und seinen Abgang von der Oberregie daher minder fühlbar machte."[1] Auch jetzt, wo er nach Gutzkow's Abgang seinen Rath wieder in Anspruch genommen, habe sich Devrient sehr zurückgehalten, so dass er ihm nur in einzelnen Fällen, wo es ihm wichtig schien, ein neues Stück zur Begutachtung zuertheilt und Besetzungsvorschläge von ihm verlangt habe, ebenso in letzter Zeit

[1] Wie sehr Lüttichau aber anfänglich von Devrient's Eifer und Leistungen befriedigt gewesen war, beweist die Art und Weise, mit welcher er dessen gleich im ersten Jahre seines Engagements gestelltes Gesuch um Abrundung seines Gehalts auf die Summe von 3000 Thlr. — die damals in Dresden etwas noch Unerhörtes war — sich zu erfüllen beeilte. Devrient fühlte sich nämlich hierdurch zu folgender Antwort gedrängt:

„Dresden, am 18. Aug. 1848.

Es ist unmöglich, eine peinliche Eröffnung auf eine liebenswürdigere und edlere Weise zu erwiedern. Ich fühle hierdurch das Band persönlicher Achtung und Vertrauens immer fester gezogen, und nichts kann mir grössere Freudigkeit, nichts mehr Gleichgewicht und ruhige Kraft geben für mein Wirken, als diese verstärkte Ueberzeugung."

Auch die überaus ehrenvolle Entlassung Ed. Devrient's von der Oberregie spricht noch dafür.

hinsichtlich einiger alten Stücke, wie z. B. des Käthchen von Heilbronn, das diesen Winter nach seiner Bearbeitung gegeben werden solle. Was nun seine Leistungen als Schauspieler angehe, so sei zwar sein Abgang für einzelne Rollen, wie Oranien, Menenius etc. ein Verlust, in allen übrigen Rollen sei er dagegen wohl leicht zu ersetzen, da er, wenn auch stets ein verständiger Schauspieler und im Zusammenspiel mit seinem Bruder Emil von Interesse, doch zu Heldenrollen unbefähigt und auf zweite Charakterrollen beschränkt sei.

Es ist anzunehmen, dass Lüttichau, indem er dies schrieb, den Ersatz durch Dawison bereits ins Auge gefasst hatte, gegen dessen fascinirende Erscheinung Eduard Devrient, als Darsteller, allerdings sehr in den Hintergrund treten musste. Seit lange nicht, vielleicht selbst noch nie hatte Dresden einen Darsteller von dieser Kühnheit der schauspielerischen Intuition, von dieser dämonischen Gewalt des dramatischen Ausdrucks gesehen. Er besass vielleicht wenig von dem, was die vorzüglichsten der hiesigen Darsteller damals auszeichnete, aber Alles, was ihnen fehlte, um den höchsten Aufgaben der Kunst völlig gerecht werden zu können. Sein Gesicht war nicht schön, ja nicht einmal edel, seine Gestalt, sein Gang hoben ihn für gewöhnlich kaum über das Gewöhnliche hinaus — allein was vermochte er in der Fülle seiner Gestaltungskraft aus diesem widerstrebenden Material nicht zu machen! Seine Sprache war nicht ganz frei von fremden, slavischen Anklängen, der Ton seiner Stimme hatte zunächst kaum etwas Anziehendes, aber welchen Reichthum der Farbe vermochte er darin zu entfalten, wie unwiderstehlich durch den Zauber, durch die Energie, durch die dialektische Kraft der Beredtsamkeit und des dramatischen Ausdrucks zu fesseln und hinzureissen! Und dann diese mit einer unerhörten Kühnheit aller Bühnentradition spottende Ursprünglichkeit seiner Auffassung und seiner Gestaltung, die trotz

ihrer Neuheit nichts Befremdendes, sondern meist etwas Zwingendes hatte, weil sie bei aller Eigenthümlichkeit doch aus der Natur des darzustellenden Charakters, aus dem Geiste der Dichtung geboren schien! Selbst wo es zweifelhaft war, ob der Dichter sich die Gestalt so gedacht haben könnte, wie dieser Künstler sie vorführte, z. B. den Franz in den Räubern, wurde man, wenn nicht überzeugt, so doch meist überredet, dass er dieselbe sich so hätte denken sollen. Und das Alles war so verschieden von dem, was man bisher für schön und gross hier gehalten hatte, dass man erstaunt die Frage aufwerfen musste, welches von beiden nun wohl das Richtige sei? und sich, wenn auch mit innerem Widerstreben, zuletzt doch der Dämonie der neuen Erscheinung gefangen gab.

Wie sollte es da wohl Wunder nehmen, dass Lüttichau, für welchen ein grosses Talent immer etwas Anziehendes hatte, die Gefahren ganz übersah, welche durch das Engagement dieses Künstlers, der gerade seiner Bedeutendheit wegen so wenig in das Ensemble des Dresdner Theaters passte, heraufbeschworen werden mussten, sondern denselben um jeden Preis zu gewinnen suchte, obschon er zur Zeit noch in einem contractlichen Verhältnisse zu einer andern ihm befreundeten Bühne stand. Zwar fasste er auch dieses Engagement nur insofern ins Auge, als es Dawison wirklich gelingen sollte, sich auf eine ehrenhafte Weise von seinen Wiener Verbindlichkeiten zu befreien. Immerhin aber weicht dieses Verhalten von dem früher gegen Döring beobachteten merklich ab. Doch wurde er stärker wie damals durch die eigene Lage zu diesem Entschlusse gedrängt. — Vermuthlich waren es die Verhandlungen Eduard Devrient's mit Carlsruhe, welche seinen Bruder Emil im Februar 1852 plötzlich zu einem Versuche bestimmten, sich von den ihm durch seinen lebenslänglichen Contract mit dem Königl. Hoftheater auferlegten Verbindlichkeiten zu befreien. Schon anfangs der dreissiger Jahre schreibt Carl Devrient —

gelegentlich einer neuen contractlichen Vereinbarung — an Lüttichau, dass sein Bruder Emil, sobald er davon hören werde, unfehlbar eine gleiche Verbesserung beanspruchen würde, daher ich auch glaube, dass es wesentlich die für Emil Devrient unerträgliche Vorstellung war, seinen Bruder Eduard in eine selbstständige Stellung eintreten zu sehen, während er selbst in einem, wenn auch noch so glänzenden Dienstverhältnisse blieb, was ihn veranlasste, gerade jetzt mit jenem Versuche hervorzutreten. Der Ton war diesmal ein massvoller. Es sind nicht Klagen, Beschwerden, Drohungen, mit einem Worte keine Einschüchterungsversuche; es sind ruhige Vorstellungen und scheinbare Gründe, mit denen er sein Verlangen zu motiviren sucht. Nur seiner geschwächten Gesundheit wegen und weil er in ein anderes Rollenfach eintreten wolle, was ihm hier ganz unmöglich sei, wo schon sechs Darsteller sich in das Fach der älteren Charakterrollen zu theilen hätten — Darsteller wie Winger, Quanter, Porth, Walther, Heese und vollends sein Bruder, die er wohl schwer in denselben zu erreichen vermöchte — (die Bescheidenheit klingt fast wie Hohn!) bitte er um die Aufhebung seines Contracts. Da aber Lüttichau in der verbindlichsten Form eine ablehnende Antwort ertheilt, schlägt Devrient, dem es hauptsächlich um die Enthebung vom D i e n s t e zu thun war, ein contractlich geregeltes und auf 4 Monate des Jahres beschränktes Gastspiel von 30 Rollen in zwei Abtheilungen vor, deren Zahl durch freie Uebereinkunft später erweitert werden könne; Bedingungen, die er noch ausserdem an die Erhöhung seiner Pension auf 1000 Thlr. knüpfte. Lüttichau glaubte dieselben aber nicht empfehlen zu können und machte in dem darauf bezüglichen Vortrag auf die Nachtheile einer „solchen Zersplitterung von Darstellungsperioden“ aufmerksam, die er wohl schon aus einem ähnlichen Verhältnisse Tichatscheck's kannte, das er einst selbst in Vorschlag gebracht und welches Devrient vielleicht hier-

bei vorgeschwebt hatte. Er wies zugleich auf die daraus entspringende Nothwendigkeit der Anstellung eines zweiten bedeutenden Künstlers für Devrient's Fach hin, wodurch der Keim zu einer höchst nachtheiligen Bühnenrivalität gelegt werden würde, und enthüllte auf diese Weise wohl auch das Motiv, das ihn schon seit so lange bestimmte, das Fach des zweiten Liebhabers mit nur schwachen Kräften zu besetzen. Er schlägt daher, um Devrient einigermassen zufrieden zu stellen, die Gewährung eines Gehaltes von 3000 Thlr., einer Pension von 1000 Thlr. und einen regelmässigen Urlaub von 5 Monaten vor, von dem jedoch die letzten zwei, falls sie benutzt würden, ohne Gehalt sein sollten. Emil Devrient erwidert hierauf unter Anderem: „Als ich vor Jahren mein Anstellungsdecret hier unterzeichnete, habe ich freilich nicht geglaubt, in ein Verhältniss der Leibeigenschaft zu treten, aus dem nur der Tod befreit. Wenn nun Ew. Excellenz jüngst schrieben, dass ich vom hiesigen Institute meine Pflege empfangen, so erlaube ich mir dies zu verneinen: ich trat als ein erster Darsteller hier ein; unermüdlicher Eifer, mein Streben, mein Beispiel hat fördernd gewirkt; und den Ruhm, den ich dem Auslande verdankte, brachte ich stets erneut und freudig der Dresdner Bühne zurück.[1] Ich bin wahrlich weit entfernt von der Eitelkeit (?), der öffentlichen Stimme zu glauben, die mich als ersten Schauspieler der Gegenwart bezeichnet, doch das Mass habe ich nicht verdient, nach welchem ich mich hier gemessen finde.“ Die Verhandlungen zogen sich nun bis in den Monat April hin, in welchem endlich vorgeschlagen wurde, dass Devrient ausser den früher genannten Bedingungen 6 Monate Urlaub erhalten, in den andern 6 Monaten aber je 10 Mal auftreten solle. Devrient

[1]) Devrient wurde nämlich von der fixen Idee beherrscht, in Dresden nicht anerkannt worden zu sein, sondern seinen Ruf meist auf Gastspielen erlangt zu haben, während er diese doch nur durch den Ruf erlangte, den er sich erst in Dresden erworben hatte.

replicirte, dass sich das schon deshalb nicht empfehle, weil ihm dann die Bestimmung der Rollen überlassen bleiben müsste, denn unmöglich werde man unter diesen Umständen neue Rollen von ihm verlangen können. Eine solche Abhängigkeit des Repertoires von einem Einzelnen könne aber unmöglich zum Gedeihen des Instituts gereichen: eine Wahrheit, die so wenig ernst gemeint war, dass Devrient nur kurze Zeit später die ihr widersprechendsten Forderungen stellt. Lüttichau wendet dagegen ein, dass eben deshalb die Bestimmung der Rollen von der Direction ausgehen müsse, wobei billige Wünsche Devrient's wohl Berücksichtigung finden könnten. Auf dieser Grundlage kam dann der neue Vertrag endlich wirklich zu Stande.

Lüttichau, welcher auf diese Weise trotz aller bindenden Verträge seinen ersten Schauspieler auf 6 Monate, seinen zweiten (Eduard Devrient) aber kurze Zeit später völlig verlor, musste nun allerdings an einen Ersatz, an ein neues Anziehungsmittel für sein Theater denken. Können wir uns verwundern, dass er, der bisher Contracte für „unantastbar" gehalten hatte, während man gegen ihn sich jeder Verbindlichkeit glaubte entschlagen zu dürfen, endlich auch selbst kein unlösbares Hinderniss mehr darin sah, wo es sich um den Besitz eines Talentes wie Dawison handelte?

Eduard Devrient schied Mitte October unter Beweisen der allgemeinsten Theilnahme und Anerkennung von der Dresdner Bühne. Er trat am 14. October zum letzten Mal in der Rolle des Nathan auf. Schon am 1. Febr. 1852 war eine neue Regie-Instruction erschienen, nach welcher ein Regisseur für Büreaugeschäfte und Stellvertretung in Dittmarsch, ein besonderer Regisseur für das Schauspiel in Winger, ein dritter für Posse und Lustspiel in Quanter ernannt worden war. Die eingereichten neuen Stücke sollten nach ihr zuerst der Secretär, dann nach der Gattung der betreffende Regisseur, endlich aber auch noch die beiden

anderen Regisseure durchlesen, worauf dann in gemeinsamer Session unter Vorsitz des Generaldirectors, der sich ein unbedingtes Annahmerecht vorbehielt, Vortrag darüber zu erstatten und zuletzt nach Stimmenmehrheit zu entscheiden war. Erst im Februar 1854 aber wurde über die inzwischen zum Abschluss gekommenen Verhandlungen mit Dawison von Lüttichau Vortrag an Se. Majestät erstattet.

„Bei dem wiederholt stattgefundenen Gastspiele des K. K. Hofschauspielers Dawison in Wien im Jahre 1852 hatte sich derselbe so sehr durch sein grosses Talent ausgezeichnet, dass der Wunsch entstehen musste, ihn für ein hiesiges Engagement zu gewinnen. Ich blieb daher seitdem mit ihm fortwährend in Verbindung, und diese führte im vergangenen Jahr zu dem von ihm selbst ausgegangenen Anerbieten, sein bisheriges Engagement durch loyale Enthebung von seinen bisherigen Verbindlichkeiten zu verlassen. Nachdem nun nach meiner desfallsigen Eröffnung dieses Anerbietens bei dem Ministerio des Königl. Hauses mir von diesem die Anknüpfung weiterer Unterhandlungen verstattet wurde, so bin ich endlich im Monat September v. J. über folgende Bedingungen mit ihm überein gekommen."

Sie bestanden in 3000 Thlr. Gehalt, 1000 Thlr. Benefiz, 3 Monate Urlaub und 600 Thlr. Pension. Die Anstellung sollte auf den 1. April 1854 lauten. — Durch Königl. Rescript wurden diese Bedingungen angenommen, nur dass Dawison's Antritt auf den 1. Mai 1854 verlegt wurde.

Bogumil Dawison, d. 15. Mai 1818 in Warschau geboren, war der Sohn armer Eltern, die ihn nur nothdürftig erziehen konnten, so dass er sich schon von seinem 12. Jahr an sein Brod selbst verdienen musste. Als Schreiber in der Redaction der Warschauer Gazeta lernte er sowohl die deutsche, wie die französische Sprache. Später trat er als Theaterrecensent auf, bildete sich dann unter dem Schauspieler Kudlicz für die Bühne aus, debütirte 1837 mit Beifall, spielte in Wilna und Warschau in polnischer

Sprache, bis er endlich an der Lemberger Bühne ein dauernderes Engagement fand. Hier weckten die Gastspiele von Löwe und Mad. Rettich den in ihm schlummernden dramatischen Genius, und er entschloss sich, deutscher Schauspieler zu werden. Im Jahre 1846 trat er beherzt die neue schwierige Laufbahn an. In Hamburg, am Thaliatheater, gelang es ihm, die Aufmerksamkeit in stärkerem Grade auf sich zu ziehen. Sein Ruf verbreitete sich in dem Masse, dass er schon 1849 eine Berufung an das Burgtheater in Wien erhielt, von wo er nun eben nach Dresden kam. Hier wurde vielleicht seine Bedeutung zum ersten Male in ihrem ganzen Umfange nicht nur erkannt, sondern auch anerkannt.

Dawison stand, als er nach Dresden kam, auf der vollen Höhe, ich will nicht sagen seines Talents, das sich nach einzelnen Richtungen hin wohl noch weiter entwickelte, wohl aber seines künstlerischen Berufs. Er fasste damals vorzugsweise nur grosse, wahrhaft bedeutende Aufgaben ins Auge und hat unstreitig das Verdienst, das classische Repertoire des Theaters bedeutend gehoben und erweitert zu haben. Er fasste aber auch diese Aufgaben selbst noch in einem grossen, d. i. auf das Ganze gerichteten Sinne auf. Das, was er damals als Franz Moor, Carlos (Clavigo), Richard III., Mephistopheles, Marinelli, Michonet leistete, ist von ihm nur in einzelnen Rollen, wie Narciss, Bonjour, Hans Jürge, Thorane, erreicht, doch nicht übertroffen worden.

Trotz der genialen Begabung dieses Künstlers war nicht nur er ein gefährlicher Gewinn für die Dresdner Bühne, sondern er fand auch für sich selbst hier einen gefährlichen Boden. Seinem Talent stand hier nicht das entsprechende Gegengewicht gegenüber, welches nothwendig schien, um seine leicht übergreifende Natur in die durch die Totalität eines Kunstwerks geforderten Grenzen zu bannen. Der Einzige, welcher hierzu fähig gewesen sein würde — Emil Devrient, — zog sich nach weni-

gen Wochen schon grollend von allen Stücken zurück, in denen Dawison wirkte. Doch auch von den meisten der Anderen wurde er bald mit Eifersucht angesehen — nicht nur wegen des Beifalls, den er fast ganz allein an sich zu reissen drohte, nicht nur weil er die besten Rollen fast aller Fächer sich aneignete,[1] sondern auch weil er durch seine Spielweise die ihrige überhaupt in Frage stellte: zwei völlig verschiedene Kunstprincipe stiessen hier aufeinander. Schon am 16. Juli 1854 brach gelegentlich einer Probe zu Hamlet eine Differenz zwischen Winger und Dawison aus, die bei der Heftigkeit des Letzteren zu Weiterungen führte. Sie hatte wesentlich ihren Grund in der Verschiedenheit der einander entgegenstehenden Kunstprincipe. Dawison hatte im Widerspruch zur Regie die nochmalige Wiederholung einer Stelle gefordert, die schon mehrere Male probirt worden war. „Es geht nicht — es geht nicht — und ist schlaff!" hatte er immer wieder gerufen, während Winger das Gegentheil behauptete. — Gewiss, wenn es Dawison nicht gelang, die Uebrigen zu seiner auf den energischen und individualisirenden Ausdruck des Leidenschaftlichen gerichteten Spielweise mit sich fortzureissen, so lief er selbst Gefahr, aus dem Ensemble in einer Weise herauszutreten, die entweder als Störung desselben betrachtet werden oder ganz und für sich nur allein zur Anerkennung gelangen musste.

[1] Karl Sontag erzählt davon folgende Anekdote: Es war bei einem Diner bei Dawison von einer Rolle die Rede, die Sontag in Töpfer's „Carl XII. auf der Heimkehr" spielen sollte. „Den spiele ich!" rief Dawison von der anderen Ecke und erledigte die Frage. Zufällig kam dann das Gespräch auf Correggio; ich erzählte von Löwe's Declamation. „Wenn das Stück noch geht, würde ich die Rolle spielen", rieth Dawison's Frau. „Aber Wanda, Du weisst, dass ich schon lange mit der Idee umgehe, Correggio meinem Gastrepertoire einzuverleiben." — „Er spielt alle diese Rollen nie!" flüsterte sie mir zu. So war es. Er hat keine von allen gespielt, aber er sass förmlich auf allen und vertheidigte sie. „Ich habe, sprach der Rabe, damit ich's habe!"

Die blosse Thatsache, dass ein neuer Darsteller sofort in dieselbe Stellung eintreten konnte, die er sich selbst erst nach 23jährigen Mühen erkämpft hatte, würde allein schon hingereicht haben, Devrient unerträglich zu erscheinen; nun aber kam noch der Beifall, welchen man Dawison spendete, das anmassende, herausfordernde Auftreten desselben, die Eingriffe, welche sich dieser in das ihm zustehende Rollenfach erlaubte, hinzu, um den Bruch zwischen ihnen zu einem unheilbaren zu machen. Eine Neubesetzung des Julius Caesar scheint die erste Veranlassung zu einem offenen Zerwürfniss gegeben zu haben. Devrient, welcher im Besitz der Rolle des Antonius war, sollte nun plötzlich den Brutus spielen, der wohl kaum für ihn passte. Er schreibt am 20. Juli 1854 darüber an Winger aus München, wo er sich eben zu den bekannten Gesammtgastspielen befand:

„Auf Ihre gefällige Zuschrift erwidere ich, dass meine Beschäftigung in Julius Caesar sich erst nach der übrigen Besetzung richten kann. Der Antonius war mir bisher zugetheilt, doch habe ich ihn auch nicht so studirt und würde natürlich bis Ende September keine Rolle in dem Stück liefern können, da ich erst am 16. Sept. nach Dresden zurückkehre und jede Thätigkeit für die dortige Bühne erst dann einträte, da ich bis dahin vollauf beschäftigt bin. Daher würde es wohl das Beste sein, ich bliebe in dem Stücke frei, denn der Brutus ist eine Rolle, zu der ich schon des Umfangs halber eine sehr grosse Zeit nöthig habe; ich werde deren künftig bei jeder neuen Rolle bedürfen, indem meine Zeit der Aufopferungen vorüber ist und jetzt einmal andere Kräfte erst so viel leisten mögen, als ich 23 Jahre dort leistete.

„Unsere Gesammt-Gastspiel-Vorstellungen sind mit einem Glanz ins Leben getreten, der die kühnsten Erwartungen übertraf: der Antheil ist so enorm, dass heut in der 6. Vorstellung noch Tausende keine Plätze finden können in dem ungeheuren Hause. Der Enthusiasmus des versammelten deutschen Publicums ist so gross, dass auch die untergeordnetste Beschäftigung in den Vorstellungen ihre Rechnung findet; so habe ich z. B. noch keine grosse Rolle gespielt, und jeder Abend bringt uns gleich grosse Erfolge."

Lüttichau schreibt hierauf am 26. Juli an Devrient von Töplitz:

„Sie werden nicht erwarten, werther Herr Devrient, dass ich

Ihnen von hier aus schreibe, wo ich getrennt von meinen Geschäften bloss meiner Gesundheit und Cur lebe. Die Veranlassung dazu giebt mir aber die ablehnende Antwort, welche Sie am 20. d. Herrn Regisseur Winger auf seine im Auftrag meiner Ihnen geschehenen Mittheilung gegeben, wie ich nämlich wünsche, dass Sie in Julius Caesar die Rolle des Brutus nach Ihrer Zurückkunft übernehmen möchten, worauf Herr Hofrath Winkler mir berichtet, dass Sie wegen Umfang der Rolle eine sehr grosse Zeit zu Erlernung derselben bedürften, die Sie aber auch künftig zu jeder neuen Rolle bedürfen würden, da die Zeit Ihrer Aufopferung vorüber und jetzt einmal andere Kräfte erst soviel leisten möchten, als Sie 23 Jahre geleistet. Diese Aeusserung kann doch nur Scherz sein, da es Ihnen ja vielmehr Freude machen muss, dem K. Institute, für das Sie eben 23 Jahre lang so ehrenvoll gewirkt, jetzt, wo durch Dawison und die Wilhelmi nebst den übrigen tüchtigen Kräften gerade die höchste Stufe erreicht wird, durch Ihre thätige Mitwirkung zu nützen, und müssen Sie doch selbst gestehen, dass nur die Stücke, worin Sie beschäftigt sind, den grössten Genuss für den Allerh. Hof und das Publicum gewähren, und dass es also mein Wunsch sein muss, Sie mit den Beiden, dem Dawison und der Wilhelmi, als unsren besten Kräften, die kein andres Theater in Deutschland besitzt, in den grösseren Stücken beschäftigt zu sehen. Ich habe das Vertrauen zu Ihnen, dass Sie diesem meinem Wunsche, der nur das Beste der Königl. Anstalt bezweckt, gern entgegenkommen werden."

Devrient erwidert hierauf unter dem 30. Juli:

„Obwohl ich von überfluthenden Geschäften in Anspruch genommen bin, so beeile ich mich doch, E. E. geehrtes Schreiben vom 26. d. sogleich zu beantworten. Meine Mittheilung an Herrn Winger war zwar nicht wörtlich geschäftlich für die Intendanz gemeint, doch entspricht sie vollständig meinen Ansichten und ist am allerwenigsten ein Scherz!

„Wenn ich im 10. Jahre meiner Laufbahn nach Dresden kommend dort nun im 24. Jahre meines Berufs mit Aufopferung arbeite, so ist es wohl, da Alles seine Zeit hat, kein Scherz, sondern eine natürliche Folge, dass ich meine Studien nur mit Auswahl und in bedingter Zeit unternehmen kann, und dass ich die Aufopferungen für das Institut jetzt neuen Kräften überlassen muss. Sollte E. E. eine solche Stellung am Dresdner Theater für ungeeignet halten, so bitte ich um Pensionirung, denn es ist Ihnen gewiss erinnerlich, dass ich schon vor 2 Jahren aus gleichen Gründen um meine völlige Entlassung nachgesucht habe. — Was die geschäftlichen Besprechungen des Repertoire betrifft, so muss ich gestehen, dass ich hier sowohl, wie auch in nächster Zeit in Breslau, zu sehr

in Anspruch genommen bin, um diese Erwägungen und Erörterungen vor meinem Eintritt in den Dienst — 16. Sept. — genügend beantworten zu können; doch muss ich in Betreff des Julius Caesar bemerken, dass die Rolle des Antonius in meinem Besitz ist und, wenn auch Herr Dawison zu derselben jetzt Verlangen trägt, ich sie ihm, wie jede meiner Rollen, gern überlassen werde, aber keine andere Rolle in dem Stück übernehme."

Man wird hier wohl zu beachten haben, dass Devrient auf dem von ihm beschrittenen Wege wirklich in eine üble Lage gerathen war. Er hatte Versuche gemacht, sich in ein anderes Fach hineinzuarbeiten, um sein Repertoire zu vergrössern; dieselben waren aber eben so wenig ermuthigend ausgefallen, wie die Aufnahme verschiedener neuer Rollen seines eigenen Faches in Stücken, die wie die Maccabäer von Otto Ludwig eine individualisirende Durchbildung der Charakteristik verlangten. Die Klugheit rieth ihm, bei der veränderten Richtung des Zeitgeschmacks sich auf diejenigen Rollen einzuschränken, über welche das Urtheil bereits in einem ihm günstigen Sinne entschieden hatte, und nun fing Dawison an, ihm selbst noch diese streitig zu machen. Gewiss, er hatte die General-Direction durch seine nie zu befriedigenden Anmassungen endlich dahin gebracht, ihm in diesem Darsteller ein wirksames Gegengewicht zu bieten. Es wurde ihm hierdurch nur heimgezahlt, was er selbst so oft ausgespielt hatte. Die sich hieraus am Dresdner Hoftheater herausbildenden Zustände wurden aber darum nicht weniger verhängnissvoll für dessen weitere Entwicklung, und doch gab sich Lüttichau gerade jetzt dem Traum eines ganz neuen Aufschwungs, einer ganz neuen Aera desselben hin. Ich theile dafür als Beleg noch folgenden Brief desselben an Devrient mit.

„Dresden, am 4. Aug. 1854.

Werther Herr Devrient. Von Töplitz zurückgekommen, trifft mich Ihr Schreiben vom 30. vor. Monats hier, und es freut mich, mit Ihren Schriftzügen, die mir immer

sehr werth sind, hier zuerst begrüsst zu werden. Wenn auch der Inhalt Ihres Briefes zum Theil meinen Wünschen nicht ganz entspricht, so baue ich auf Ihre mir stets bewiesene freundliche Gesinnung, dass Sie mein ohnedies schwieriges und undankbares Geschäft durch Ihre thätige Mitwirkung mir lieber erleichtern als erschweren wollen und mir die Freude nicht versagen, durch Ihre Mithülfe unser schönes Institut zu dem ersten Deutschlands emporblühen zu sehen, was nur zu erreichen, wenn Sie das Interesse an demselben nicht erkalten lassen, sondern mit Lust und Theilnahme nach der langjährigen Thätigkeit zu unserer aller Lust und Ehre noch ferner die erste Stütze bleiben. Gern will ich mit Ihnen mich berathen über Alles, was Sie in Bezug auf Ihre Beschäftigung betrifft, da Sie ja überzeugt sein können, welchen Werth Ihre Zufriedenheit für mich hat."

Die schriftlichen Verhandlungen über diesen Gegenstand brechen hier ab. Es ist aber kein Zweifel, dass sie mündlich fortgesetzt wurden. In einer Eingabe vom 26. April 1856 reicht Devrient ein neues Pensionirungsgesuch ein, welches die Enthebung vom Dienst als Hauptsache bezeichnet. Auch dieses wurde wieder in höflichster Weise abgelehnt. Devrient antwortet hierauf unter Anderem:

„Am Schlusse Ihrer geehrten Zuschrift sagen Ew. Excellenz, ich bilde den Glanzpunkt der K. Anstalt und könne schon um deswillen nicht die Befreiung von meinen Verpflichtungen erhalten. Wenn dies nun schon an und für sich ein trauriger Fluch erhöhter Künstlerschaft wäre, so schien doch diese Ansicht in den letzten Jahren keineswegs vorzuherrschen, denn ich wurde in diesem Zeitraum nicht nur wenig beschäftigt, sondern hatte auch Zurücksetzungen und auffallende Eingriffe in meine künstlerische Stellung durch einen Künstler zu erleiden, dem man den Vorrang zuerkannte, wie er ihn auch darin besitzt, dass er nach einem kurzen Zeitraum von Jahren mit seiner

Pension abtreten kann, während ich nach 25 Jahren ohne Rücksicht zum Dienst gezwungen werde."

Mündlich gab Emil Devrient später, nach einem Protokoll vom 11. Juli 1856, als Hauptmotiv seines begehrten Austritts nächst seiner geschwächten Gesundheit die Bevorzugung Dawison's, „dessen brutales Verhalten gegen ihn" an, sowie „den seit Antritt desselben auf der Bühne bei Proben und Vorstellungen um sich greifenden Ton der Unterhaltung".

Devrient scheint schon um diese Zeit grundsätzlich nicht mehr mit Dawison aufgetreten zu sein, da es in einer Zuschrift vom 3. August 1856 heisst: „Meiner gestern gegebenen Bereitwilligkeit, in einer von Sr. Majestät verlangten Tasso-Vorstellung aufzutreten, muss ich nach reiflicher Ueberlegung die Bedingung anknüpfen, dass auf dem Theaterzettel: „Auf höchstes Verlangen" oder „auf Allerhöchsten Befehl" bemerkt werde, indem bei den schwebenden Verhältnissen meiner Stellung zum Dresdner Theater und deutschen Publicum dies als einzige Erläuterung meines Auftretens nothwendig ist."[1] Die Verhandlungen selbst waren endlich gegen Ausgang des Jahres zu folgendem Abschluss gekommen: Devrient erhielt seine Pensionirung unter der ausdrücklichen Bedingung, kein Engagement an einer andern Bühne eingehen zu dürfen, dagegen sich contractlich zur Darstellung von 24—30 Rollen in 3—4 Monaten zu verpflichten, deren Wahl und Anordnung der General-Direction vorbehalten war, wobei billige Wünsche Devrient's aber Berücksichtigung finden sollten. Um dem Zusammenhang Devrient's mit dem Königl. Theater einen äusseren Ausdruck zu geben, wurde ihm der Titel eines Ehrenmitgliedes desselben verliehen, wie er denn auch nur in dem Falle dieses contractliche Verhältniss aufkündigen

[1] Diese Vorstellung fand damals nicht statt, sondern erst am 20. Jan. 1857, dann aber ohne die von Devrient auf dem Theaterzettel verlangte Bemerkung.

durfte, wenn er zugleich gänzlich von der Wirksamkeit an der deutschen Bühne zurücktrat.

Nach vierjährigem Kampfe hatte Emil Devrient endlich die Ausnahmestellung am Dresdner Hoftheater erreicht, welche ihm, wie er sie ansah, die ersehnte Unabhängigkeit gab und ihn über den ihm verhassten Nebenbuhler Dawison stellte. Aus der Empfindung dieses errungenen Siegs schrieb er damals an Lüttichau:

„Wenn ich im Laufe der Jahre schon öfter Gelegenheit hatte, Ihnen die Gewährung mancher Anliegen an höchster Stelle zu verdanken, so empfinde ich jetzt ein erhöhtes Dankgefühl, da es wohl den letzten wichtigen Schritt betraf, den ich im Leben noch gehen werde. Scheint es nun auch, als ob meine neue Verpflichtung mich nur wenig Monate unter Ihre Fürsorge, als Chef des Königl. Instituts, stellt, so wird es mich doch glücklich machen, wenn Sie mir gestatten, mich immer als Ihnen zugehörig zu betrachten und Sie mir das 25jährige Wohlwollen auch ferner bewahren."

Mit diesem Siege hatte Devrient aber freilich dem Einflusse seines Gegners das Dresdner Hoftheater so gut wie ganz überliefert. Es ist zwar nicht zu bezweifeln, dass auch er früher schon einen grossen Einfluss auf die Besetzung der Rollenfächer und Stücke, sowie auf die Annahme der letzteren ausgeübt hat, obwohl sich in den Acten kaum Spuren davon auffinden lassen; doch ist ihm Dawison hierin gewiss nicht nur weit überlegen gewesen, sondern es lässt sich bei ihm dieser Einfluss auch aus einer Menge von Briefen thatsächlich nachweisen. Er übte denselben freilich auf eine Weise aus, welche Lüttichau kaum fühlbar wurde. Ich gebe als Beleg dafür folgendes kleine Billet Dawison's an Lüttichau vom 29. Juli 1858: „Ew. Excellenz habe ich hiermit die Ehre, Frau v. Buljowsky vorzuführen, erste Tragödin des ungarischen Nationaltheaters, eine Frau ebenso ausgezeichnet durch Schönheit, wie durch Geist

und Talent. Frau v. B. hat die Idee, sich der deutschen Bühne zu widmen, und reist nach Berlin, um sich dort in der deutschen Sprache zu vervollkommnen. Sollte die schöne Frau ihr Vorhaben ausführen, so wäre der deutschen Bühne Glück zu diesem Gewinn zu wünschen. Ich habe nie eine süssere Julia, eine ergreifendere Adrienne Lecouvreur gesehen.“ In der That wurde Frau v. Buljowsky für das folgende Jahr engagirt, scheint sich aber nicht ganz in dem Masse bewährt zu haben, wie diese Anpreisung erwarten liess, obwohl sie wirklich eine sehr distinguirte Bühnenerscheinung war und sich in ihrem Spiele ebenso geist- wie temperamentvoll zeigte. Doch würde es Dawison mit derselben Leichtigkeit hingenommen haben, wenn seine Empfehlung nicht berücksichtigt worden wäre. Beruhte sein Einfluss auf Lüttichau doch wesentlich darauf, dass er in jedem Falle, wo dieser sich nicht nach seinem Wunsche entschied, dies ohne Empfindlichkeit hinnahm. Lüttichau legte ein grosses, ja ein zu grosses Gewicht auf Dawison's Urtheil; wo er davon aber abwich, erreichte dieser auch nichts. So schlug er als Regisseur einmal eindringlich vor, zwei der jüngeren Darsteller in den Liebhaberrollen alterniren zu lassen. Unmittelbar darauf erhielt er aber ein Schreiben Lüttichau's, in welchem dieser den Vorschlag auf das Bestimmteste abwies, weil das Alterniren Rivalität und Parteiung erzeuge. Die Behauptung, dass es Lüttichau an Entschluss und Energie gefehlt habe, ist überhaupt eine irrthümliche. Wie dieser fast alle Geschäfte selbst und sofort erledigte, fast alle Entscheidungen selbst traf, fast alle Vorträge mit eigener Hand entwarf, die Beantwortung fast aller Briefe unmittelbar nach Empfang derselben mit eigener Hand niederschrieb, so ist es auch wohl nur selten vorgekommen, dass irgend eine Beschwerde, irgend ein ihm berichteter Verstoss gegen die Disciplin und die Theatergesetze von ihm ungerügt geblieben wäre. Allerdings aber mögen nicht

alle Fälle dieser Art ihm zur Anzeige gebracht worden sein. Wenn es aber geschah, suchte er dem Gesetze sein Recht auch zu schaffen. Den meisten Anlass gaben, nach den Acten des Theaterarchivs, Räder und Dawison. Ersterer durch seine Extempore's, letzterer durch seine masslose Heftigkeit, die kurz nach einander zu Zerwürfnissen mit Winger, Gerstorfer, Dittmarsch führte. Trotz seiner bevorzugten Stellung schonte ihn Lüttichau nicht. Ein Beispiel mag hier für verschiedene gelten. Dawison hatte in einer Probe, in welcher nach seiner Meinung Jauner nicht Alles so machte, wie er es wünschte, gesagt: „dass Herr Jauner für ihn nicht existire“ und diesem die Worte zugedonnert: „Vergessen Sie nicht, mein Herr, dass ich im Stande bin, Sie zu ecrasiren!“

Lüttichau berief noch denselben Morgen, an dem er die Beschwerde darüber empfing, sowohl Dawison, wie Jauner zu einer Conferenz mit den übrigen Regisseuren. — Nachdem er Dawison wegen der vorzüglichen Inscenirung des betreffenden Stücks belobt, sprach er seinen entschiedenen Tadel über den Vorgang mit Jauner aus und fügte nach dem darüber aufgenommenen Protokolle hinzu: „Obwohl ich sehr den Werth zu schätzen weiss, Stücke von Ihnen so vortrefflich in Scene gesetzt zu sehen, würde ich doch eher darauf verzichten, als die Mitglieder Ihrer Willkür und nicht angemessenen Behandlung ferner ausgesetzt zu wissen, da nur Unfriede, Hass und Zwietracht dadurch erzeugt, Ruhe, Sicherheit, Ordnung gefährdet wird. Dem früheren Regisseur Pauli, der Ihnen in seinen Leistungen mindestens ebenbürtig, durch Herrn Quanter nicht ersetzt ist, habe ich dreimal die Regie genommen, weil er nicht gegen die Mitglieder — was er sich nicht erlaubte — aber gegen das Hülfspersonal zu despotisch hart verfuhr.“ Da nun solche Zustände, wie Lüttichau weiterhin sagt, nicht ferner zu dulden, so verlange er deren Abstellung und im vorliegenden Falle, dass er Herrn Jauner hier sein Bedauern über das

Vorgefallene ausdrücke und ihm die Hand zur Versöhnung reiche; worauf Dawison auch wirklich erklärte, dass es ihm leid sei, sich übereilt zu haben, er jedoch in keiner Weise Jauner habe beleidigen wollen. Jauner setzte jedoch noch zur Bedingung, dass Dawison ihm in der nächsten Probe vor den übrigen Darstellern die Hand bieten solle, was dieser ihm ebenfalls zusicherte. Nicht minder bemerkenswerth ist in dieser Beziehung ein Schreiben Lüttichau's an Dawison vom 11. Jan. 1860.

„Die Bemerkung, Herr Dawison (sie war in einem an Hofrath Pabst gerichteten Briefe des letzteren enthalten), dass ich noch öfters Gelegenheit haben würde, zu bedauern, bittende Briefe (an Mitglieder) geschrieben zu haben, wo ich einfach verlangen könnte, kann ich nicht ungerügt lassen, da, wer mich näher kennt, recht gut weiss, dass ich nicht gewohnt bin, zu bitten, wo ich nur zu befehlen habe, und das Princip, das ich während meiner 35jährigen Verwaltung stets beobachtet, die mir Untergebenen nicht als Sklaven, sondern als Menschen zu behandeln, dürfte doch wohl angemessener sein, als mit dem Corporalstock zu dirigiren. Wo man aber mit Güte den Zweck nicht erreicht, muss Strenge eintreten, und an der hat es bei mir, wo es nöthig, nie gefehlt. Ich gestehe allerdings, dass ich zu nachsichtig gegen Sie gewesen, daher mag Sie dies zu der falschen Ansicht veranlasst haben. Ich mache mir deshalb jedoch keinen Vorwurf, da es in der guten Absicht geschehen, Ihren Wünschen stets thunlichst zu entsprechen, wovon Sie die Beweise vielfach haben."

Allerdings pflegte Lüttichau, wo es nach seiner Meinung das Interesse des Instituts zu fordern schien, über persönliche Kränkungen hinwegzusehen und seine Empfindlichkeit zu unterdrücken. Ich habe schon früher Gelegenheit gehabt, hierauf bei seinen Händeln mit Devrient hinzuweisen. Auch Räder, den er sehr hoch schätzte, sah er darin Vieles nach. Zuweilen war er

aber auch nur zu vornehm, um Empfindlichkeit blicken zu lassen.

Am 8. Januar 1858 kam Winger, wahrscheinlich um den Uebergriffen Dawison's in die Regie zu begegnen, um eine neue Regie-Instruction und um eine Erhöhung seines Regisseurgehalts ein. Die Verhandlungen darüber führten aber zum Rücktritt desselben von diesem Posten, den nun Dawison selbst übernahm, während an des bereits 1855 von der Regie zurückgetretenen Quanter Stelle am 1. Februar d. J. der Schauspieler Gerstorfer trat. Es scheint, dass die Animosität zwischen Dawison und Devrient in dieser Zeit noch gewachsen war. In einem Billet Dawison's vom 21. Juli 1858 heisst es z. B.: „Herr Emil Devrient, Ehrenmitglied unserer Bühne, hat nun wiederum seit vorigem Jahre zum 5. Male die Darstellung des Fiesco zurückgewiesen. Als Schauspieler könnte ich mich freuen, dies sprechende Zugeständniss eines berühmten Mitschauspielers erlangt zu haben, der sich offenbar vor einer ebenbürtigen Kraft fürchtet; als anständiger Mensch aber fühle ich mich von solchem Mangel an aller Lebensart ernstlich verletzt. So ungern ich nun meiner Direction, die ohnedies genug zu sorgen hat, Schwierigkeiten in den Weg lege, so sehe ich mich doch veranlasst zu erklären, dass ich, so lange Herr Devrient bei uns als Gast weilt, nicht eher etwas Anderes als den Mohren im Fiesco spiele." — Ich weiss nicht, auf welche Weise es Lüttichau gelungen, Devrient hierzu zu bestimmen. Gewiss aber ist, dass bereits am 27. desselben Monats Fiesco mit Dawison und Devrient in Scene ging.

Im Jahre 1859 war die Gereiztheit Devrient's wieder so gross, dass eine Rüge, die Lüttichau gelegentlich eines seiner Uebergriffe aussprach, einen neuen Sturm heraufbeschwor. Er verlangte jetzt nichts Geringeres, als von der Abhängigkeit der Generaldirection völlig entbunden zu werden und sein Verhältniss als ein ganz freies

anerkannt zu sehen, in dem es ihm zustehe, die Stücke und Rollen, die er zu spielen gedenke, selbst zu bestimmen. Noch einmal nahm Lüttichau den Kampf mit diesem Darsteller auf, der ihm, wie keiner, sein Amt erschwert und verleidet hatte und an dessen Talent er doch wie durch einen Zauber gebannt blieb. Dies Mal wurde aber auch seine Geduld fast erschöpft.

„Da nun — heisst es in einem Vortrage vom 11. Juni 1859 — Devrient's scheinbar nie zu befriedigenden Anforderungen endlich einmal ein Ziel zu setzen sein dürfte, wenn nicht aus stets neuer Nachgiebigkeit gegen dieselben Gefahr fürs Ganze entstehen soll, so habe ich, um so mehr als während des ganzen verwichenen Jahres mit Devrient, der bei seinem alten Repertoire beharren zu wollen scheint, geringere Einnahmen erzielt worden, als ohne denselben, und die Zeit seiner Anwesenheit, wenn sie nicht in die dafür günstigen Monate fällt, sogar als ein Hemmniss für den Gesammtfortschritt des Repertoires zu betrachten ist, dem Allerhöchsten Ermessen anheim zu geben, ob Devrient's unberechtigtem Wunsch nach hinreichender Unabhängigkeit eines Gastes mit Beseitigung des derzeit bestehenden Contractes willfahrdet oder, was jedenfalls räthlicher und zweckmässiger ist, auf diesen letzteren auch ferner verwiesen werden soll, dessen Erfüllung er nur durch seinen gänzlichen Rücktritt von der deutschen Bühne vermeiden kann.“

Der Streit, von Devrient wieder mit der ihm eigenen Zähigkeit geführt, dauerte ziemlich lang, ohne doch den von ihm erhofften Erfolg, wohl aber noch einige neue Vortheile zu erbringen.

Am 7. Juli 1860 kam Dawison, wiederkehrendes Unwohlsein vorschützend, um die Enthebung von der Regie ein, die ihm gewährt wurde. Seine Stelle ward unter Lüttichau nicht wieder besetzt, so dass bis zu des letzteren Abgange die Regie des Schauspiels in den Händen von Dittmarsch und Gerstorfer, also zum ersten Male

längere Zeit in ungenügender Weise vertreten blieb, was wohl aus der zunehmenden Kränklichkeit Lüttichau's zu erklären ist. —

Die hier geschilderten Vorfälle vollzogen sich nur zum kleineren Theile unter der Regierung des um die Entwicklung des Theaters so hochverdienten Königs Friedrich August, welcher dem Lande ganz plötzlich am 9. Aug. 1854 entrissen wurde. Ihm folgte sein durch hohe Bildung, staatsmännische Weisheit, milden Gerechtigkeitssinn und Liebe zu Wissenschaft und Künsten gleich ausgezeichneter Bruder Johann. Auch das Theater fand unter ihm fortgesetzt dieselbe grossmüthige Unterstützung, die ihm bisher zu Theil worden war.

Von den Veränderungen, welche innerhalb dieses Zeitraums das Personal des Schauspiels noch trafen, muss hier zunächst der Anstellung des Dr. Julius Pabst als Dramaturg (1. Jan. 1856) gedacht werden. Wenn sie auch wesentlich auf dem Vertrauen beruhte, das sich derselbe als Erzieher im Hause des Herrn von Lüttichau erworben hatte, so fiel doch seine literarische Bildung, seine Neigung zur Bühne und seine erprobte Fähigkeit auf dramaturgischem Gebiete dabei ohne Zweifel mit ins Gewicht. Julius Pabst, geb. 18. Oct. 1817 zu Wilhelmsruhe bei Eitorf, Sohn des Inspectors des Schullehrer-Seminars und Directors der Gewerbschule in Erfurt, Karl Leopold Pabst, empfing seine akademische Bildung auf dem Erfurter Gymnasium, studirte von 1838—42 Theologie in Breslau und Halle, wirkte später als Erzieher, zuletzt im Hause des Herrn von Lüttichau, von wo er 1852 sich nach Berlin wendete und seinen literarischen Studien lebte. Schon als Gymnasiast beschäftigte er sich nebenbei mit poetischen Arbeiten, und noch vor seiner Ankunft in Dresden, wo seine Neigung zur Bühne die reichste Nahrung empfing, hatte er mehrere dramatische Dichtungen geschrieben. 1851 kam eine von ihm gedichtete, von seinem Bruder componirte Oper:

„Die letzten Tage Pompeji's“ in Dresden zur Aufführung, die eine freundliche Aufnahme fand, und am 1. Jan. 1852 wurde hier Shakespeare's „Antonius und Cleopatra“ in seiner Bearbeitung, mit freier Benutzung der Uebersetzung des Grafen Baudissin, gegeben. Unmittelbar nach seiner Anstellung am Dresdner Theater sollte er reiche Gelegenheit zur Ausübung seiner dramaturgischen Thätigkeit finden. Der am 24. Sept. 1856 eintretende Tod des greisen Theodor Winkler hatte aber auch noch seine Ernennung zum Secretär des Theaters zur Folge. Seiner verschiedenen poetischen Arbeiten, welche ihm 1859 die Ernennung zum Hofrathe eintrugen, werde ich aber an anderer Stelle noch zu gedenken haben.

Von den übrigen hierher gehörenden Erwerbungen seien hervorgehoben die Engagements von Alexander Liebe (1850), Heese und Frau (1851), Emil Bürde (1853), Elise Schönhoff (1855), Friedrich Dettmer (1856), Valesca Guinand, Franz Jauner, Pauline Ulrich (1858), Karl Sontag (1859) und Frl. Janauscheck (1861).

Alexander Liebe trat in das Fach der ersten Liebhaber für diejenigen jugendlichen Rollen ein, die Emil Devrient aufgegeben hatte. Er besass hierzu sehr ansprechende Mittel, und wenn er auch ohne besondere Tiefe war, so sprach er doch durch eine gefällige Leichtigkeit und eine temperamentvolle Behandlung an, die eines idealen Schwungs nicht entbehrten. Durch Heese wurde, wie wir schon wissen, eine angenehme Kraft für das Lustspiel zurückgewonnen, die sich besonders im Zusammenspiel mit seiner Gattin Marie, geb. Herbold, aufs Neue empfahl und bewährte. Leider sollte diese vortreffliche Darstellerin, deren Engagement sich das Dresdner Theater im Jahre 1846 hatte entgehen lassen, demselben auch jetzt nur zu rasch wieder entrissen werden. Sie starb 1853 in der Blüthe ihrer Jahre und ihres Talents, das zwar nicht sehr umfassend war, dem aber der Ton und Ausdruck ungekünstelter Natür-

lichkeit und anmuthiger Schalkhaftigkeit ganz zu Gebote stand. Eine ihrer vorzüglichsten Leistungen war Prinz Lieschen in Heidrich's gleichnamigem Lustspiele.

In Emil Bürde, geb. in Berlin, Sohn des Bauraths Bürde, war ein Stellvertreter für Emil Devrient, bei dessen vielfacher Abwesenheit, gewonnen worden. Er gehörte ursprünglich der idealistischen Richtung an. Wie fast alle jüngeren Darsteller in Dresden, wurde auch er bald für die auf Naturwahrheit und charakteristische Individualisirung dringende Darstellungsweise Dawison's gewonnen. Er vermochte aber damals bei aller Begeisterung, mit der er die neue Richtung ergriff, ein gewisses Schwanken nicht ganz zu überwinden. Um so mehr sollte es ihm bei seiner reichen Begabung und umfassenden Bildung gelingen, sich später durch Kritik und praktische Lehre rühmlichst auf dem Gebiete seiner Kunst hervorzuthun, auf welchem er jetzt eine bedeutendere Stellung einnimmt. — Friedrich Dettmer, dessen Vater wir schon am Dresdner Theater zu begegnen hatten, sollte sich erst in der nächsten Periode zu der Bedeutung entwickeln, die er nun schon seit lange im Fache und als Nachfolger Emil Devrient's behauptet, was schon allein für seine grosse Begabung spricht. Eine eingehendere Würdigung seiner Leistungen gehört mithin nicht hierher. Valesca Guinand trat noch sehr jung an Elise Schönhoff's Stelle. Obschon sie deren frisches, oft keckes Talent nicht ganz erreichte, errang sie sich doch mit Recht eine grosse Beliebtheit. Wegen des Engagements von Franz Jauner, welcher 1858 an Liebe's Stelle trat, wurden längere Verhandlungen geführt, wenngleich er bei seinem Gastspiel gefallen hatte und ihm werthvolle Empfehlungen zur Seite standen, weshalb ich fast glaube, dass sich in Dresden ein feindlicher Einfluss gegen ihn geltend machte, worauf das oben erwähnte Zerwürfniss mit Dawison vielleicht ein Schlaglicht wirft. Endlich brachte aber doch das folgende, auch sonst

interessante, an Lüttichau gerichtete Schreiben des Grafen Moritz von Dietrichstein in Wien, von welchem mehrere Briefe in dieser Angelegenheit vorliegen, diese Frage zu einer für ihn günstigen Entscheidung.

„Wien, den 2. April 1858.

Du nimmst noch Anstand, Jauner zu engagiren, nachdem er in den zwei Lustspielen: „Am Clavier“ und „Rose und Röschen“ vielen Beifall gehabt hat, weil er noch nicht alle Deine Erwartungen befriedigt, was er sollte, wenn er in Dresden auf ein erstes Rollenfach Anspruch machen will, mit dem Gehalte von 2000 Thlr. (die er doch bei dem bekanntlich guten Stadttheater in Hamburg hatte). — Erlaube mir nur zu bemerken, dass Du nur zwei (nicht mehr junge) erste Schauspieler in Emil Devrient und Dawison besitzest, weil Liebe abgegangen ist. Devrient ist zwar ein ausgezeichneter Künstler für die Tragödie und das höhere Lustspiel. Er war es und ist es zum Theil noch, weil er durch Jugend-Schönheit und ein sonores Organ seine gewohnten Zuhörer gewann und diese lange Erinnerung noch Werth behielt, während er an anderen Orten bei allem Verdienste für manierirt gilt; zudem ist er pensionirt, sechs Monate jährlich abwesend und spielt sodann nach Gefallen gegen ein bedeutendes Honorar. — Dawison, der jetzt Helden, Könige, Greise, Liebhaber, komische Rollen spielt, auch mitunter singt, dürfte durch diese Mischung in nicht zu ferner Zeit bei zunehmenden Jahren in ein bestimmtes, nicht junges Fach einlenken und hierbei besser fahren als jetzt, wo er sich fähig glaubt, Alles zu unternehmen. Auch hat er, glaube ich, immer langen Urlaub.

Ich habe Jauner geschildert, wie ich ihn finde und wie er in Hamburg gefiel. Die höchsten Forderungen an ihn zu stellen bei so ehrenvoller Umgebung, wäre noch zu früh; aber stufenweise in die ersten Fächer des Lustspiels und der Tragödie einzutreten, dünkt mich kein Wagniss und deshalb vor der Hand ein Gehalt von 2000 Thlr. ganz angemessen. Jauner besitzt keinen Eigendünkel, aber er fühlt seinen Werth. Ich glaube daher nicht, dass 1200 bis 1500 Thlr. genügen werden, und dass Du bei dem Mangel an wohlerzogenen, bescheidenen, höherer Ausbildung fähigen und vom reinsten Kunsttriebe beseelten jungen Männern vergebens suchen dürftest. Hier, in seiner Vaterstadt, und bei dem Vortheile, im Kreise seiner allgemein geschätzten Familie zu wirken, würde er, wenn er Deinen Ansprüchen nicht genügen sollte, am Hofburgtheater mit Vergnügen wieder aufgenommen.“

Der Spiegel, welcher dem damaligen Zustande des Schauspiels am Dresdner Theater hier vorgehalten wird,

mochte Herrn von Lüttichau, der noch wenige Jahre zuvor gewähnt hatte, das erste deutsche Schauspiel zu besitzen, freilich nicht angenehm sein. Der Contract mit Jauner ward aber nichtsdestoweniger (am 7. April 1858) abgeschlossen. Ganz freilich sollten sich die Verheissungen des Grafen Dietrichstein doch nicht erfüllen. Zu einem jugendlichen Helden im idealen Drama fehlten seinem Empfohlenen schon die äusseren Mittel. Allein er war ein Darsteller von aussergewöhnlicher Intelligenz und hierdurch von einer gewissen Vielseitigkeit, welcher durch die Natürlichkeit und durch die geistige Frische und Gewandtheit seines Spiels sich rasch in der Gunst des Publicums befestigte und den Beifall der Kenner erwarb. —

Pauline Ulrich sprach schon damals durch die Eigenschaften an, welche sie in ihrer weiteren Entwicklung zu einer der bedeutendsten Darstellerinnen im modernen Conversationsstück gemacht haben. Sie brachte ein ganz neues Element in die Darstellungen des Dresdner Hoftheaters, den Geist der Modernität, das Pikante, jene mit Grazie verbundene leichte Beweglichkeit des Geistes, durch die sich das Licht wie in hundert Facetten bricht. Im Uebrigen gehört auch diese Darstellerin und ihre Entwicklung der folgenden Periode erst an.

Auch an Gastvorstellungen fehlte es in diesem Zeitabschnitte nicht. Ich hebe von ihnen folgende hervor:[1]

[1] Hier ist das vollständige Verzeichniss der Gastspiele von 1850—1861.

1850: Frl. Dingelstedt, Frl. Grahn, Kühn, Frl. Bursche, Jenny Lind, Frl. Huber, Grübel, Gems, Ander, Grobecker, ital. Oper aus Berlin, Rottmeyer, Frl. Löhn, Christl, Wohlbrück, Abiger, Lafrenz, Peretti, Kaler, Liebe, Nesmüller, Liebhardt, Hock, Frl. Rubini, Dem. Rachel, Frl. Bunke, Frl. Schefer, Frl. Bredo.

1851: Frl. Genast, Frl. Emmy la Grua, Frl. Bredo, Kremenz, Mad. de la Grange, Ditt, Grobecker, Frl. Bürg, Carl Becker, Damcke, Butterweck, Draxler, Künzel, Quint, Staudigl, Schloss, Reichart, Genast, Dem. Rachel, Frl. Fuhr, Bertha Bunke, Frl. v. Dreger, Roger.

Melle Rachel mit ihrer Gesellschaft aus Paris,[1] Frl. Wildauer, Frl. Damböck, Signora Ristori, Marie Seebach, Frl.

1852: Henriette Sontag, Fasslinger, ital. Operngesellschaft aus Petersburg, Erl, Jenny Ney, Frl. Herbold, Dawison, Conradi, Schulz, Röder, v. Romani, Fr. Don-Lebrun, Frl. Vibras, Fr. Howitz-Steinau, Weixelstorfer, König, Frl. Bose.

1853: Frl. Findeisen, Frl. Meyer, Bürde, Pepita de Oliva, Kreuzer, Damböck, Ellinger, Frl. Würzburg, Haase, Armand'sche Gesellschaft, Ira Aldridge, Fr. Dietz, Bercht, Pohl, Frl. Wildauer, Frl. Gerber, Grunert, Lussberger, Ulram, Frl. Schneider.

1854: Fr. Denemy-Ney, Nolden, Meyer, Frl. Rudloff, Meinhold, Frl. Wölfel, Emmy la Grua, Eppich, Frl. Hillig, Frl. Hintz, Frl. Porth, Fr. Braunecker-Schäfer, Frl. Turba, Frl. Lafleur, Hector Berlioz.

1855: Liebisch, Frl. Rudloff, Fr. Braunecker-Schäfer, Frl. Weber, Knauth, Frl. Vestri, Frl. Agnes Schmidt, Sennora Pepita, Frl. Schönhoff, Frl. Masius, Frl. Marie Stern, Bethge, Frl. Jenny Kreisel, Frl. Strohmeyer, Ballet von Don Antonio Ruiz, Frl. Anna Koch, Sir W. Don, Fr. Palm-Spatzer, Frl. Em. Krall, Colbrun, Frl. Quanter, Signora Ristori, Haw, Lydia Thompson.

1856: Strobel, Frl. Michel, Ascher, Fr. Dziuba, Frl. Delmont, Frl. Anschütz, Frl. Kreutzer, Frl. Härting, Weiss, Allfeld, Dettmer, Sennora di Fortuni, Simon, Fr. Devrient, Frl. Vanini, Bergmann, Lussberger, Frl. Lieven, Frl. Ehrenbaum, Frl. Seebach, Frl. Brenner, Frl. Wollenberg, Signora Ristori, Sennora Pepita.

1857: Krüger, Sommer, Frl. Francke, Müller, Marie Quanter, Wentzel, Eichberger, Fr. Bärndorf, Auerbach, Dettmer, Auerbach, Frl. Hesse, Seifert, Frl. Tietjens, Walther, Mertens, Frl. Steeger, Hermann, Fr. Marlow, Frl. Dettmer, Frl. Wulff, Wild, Frl. Bucher, Brunner, Fr. Wölfle, Frl. Pellet, Kaufhold, Brandes, Frl. Höck, Fritzsche, Signora Piccolomini, Lemaistre, Köckert, Laura Schubert, Frl. Guinand.

1858: Levassor, Günther, Sign. Ristori, franz. Gesellschaft von Briol und Chapiseau, Jauner, Freny, Simon, Tonner, Fr. Viardot-Garcia, Frl. Bach, Frida v. Schütz, Frl. Porth, Johanna Wagner, Frl. Prause, Wild, St. Leon, Frieb-Blumauer, Frl. Veneta, Sontag, Frl. Ulrich.

1859: Frl. Lità, Hardtmuth, Frl. v. Schulzendorf, St. Leon, Scheibe, Emil und Heinrich Schneider, Fr. Rettich, Frl. Reschauer, Frl. Schönhoff, Jendersky, Hahnemann, Frl. Delia.

1860: Frl. Baudius, Frl. Voll, Frl. Goethe, Frl. Räder, Frl. Alvsleben, Frl. Alisch, Fr. v. Buljowsky, Fr. Dustmann-Meyer, Schnorr

[1] Ueber welches man eine höchst interessante Würdigung des geistvollen Kritikers Otto Banck in dessen „Kritischen Wanderungen auf drei Kunstgebieten“ findet.

Bärndorf, Frau Frieb-Blumauer, Friederike Gossmann, Haase, Grunert, Frau Rettich und Frl. Janauscheck.

Marie Seebach entzückte durch die tiefe Innerlichkeit, die durchgebildete Individualisirung ihres Spiels. Die Vorzüge der neuen Richtung verbanden sich gewissermassen in ihr mit denen der älteren idealistischen Schule, weil bei ihr die charakteristische Ausführung im Dienste ebenmässiger Schönheit stand. Noch ganz in der Blüthe ihres reichen Talentes, würde sie ein um so grösserer Gewinn gewesen sein, als sie nicht nur vortrefflich in das Zusammenspiel mit Dawison passte, sondern seiner sich jetzt mehr und mehr geltend machenden Neigung zu einer virtuosen, aus dem Rahmen des Ganzen heraustretenden, sich zersplitternden Spielweise ein glückliches Gegengewicht geboten haben würde. Gleichwohl ist es nur zu achten, dass Lüttichau einen solchen Gedanken, der ihm sehr nahe liegen musste, aus Rücksicht auf Frau Bayer-Bürck von sich abwies. Ein äusserer Einfluss hierauf ist übrigens nirgend bemerkbar.

Auch das Repertoire nimmt sich in diesem Zeitraum sehr stattlich aus. Das Dresdner Hoftheater suchte noch einen Ruhm darin, die Führung im Repertoire zu übernehmen. Ausser den schon oben erwähnten Dramen von Otto Ludwig und Dingelstedt begegnen wir Arbeiten von Mosenthal, Grillparzer, Hebbel, Gustav Freitag, Gutzkow, Wolfsohn, Gottschall, Halm, Paul Heyse, Griepenkerl, Meyern, Putlitz, Hammer, G. Kühne, Tempeltey, Laube, Weilen, Redwitz, Hersch, Nissel, Arnold Hirsch, Charl. Birch-Pfeiffer, Bauernfeld, Benedix, Wilhelmi, Heidrich, Otto Roquette.

v. Carolsfeld, Georgine Schubert, Hahnemann, Frl. Fr. Gossmann, Zottmeyer, Dettmer, Frl. Baldamus, Frl. Pressburg, Osten, Bartsch.

1861: Frl. Stein, Bergmann, Georgine Schubert, Jachmann-Wagner, Frl. Brauny, Frl. Schmidt, Frl. Janauscheck, Pichler, Emmy la Grua, Frl. Gallmeyer, Degele, Frl. Grösser, Frl. Eichberger, Koberstein, Hablawetz, Frl. Frohn, Lipp, Degele, Frl. Denker, Scharfe.

Von Shakespeare wurden neu auf die Bühne gebracht: „Was ihr wollt“ in einer Bearbeitung von Quanter, „Antonius und Cleopatra“ in einer solchen von Dr. Pabst, „Cymbeline“ in der von Bürck und „Das Wintermärchen“ übersetzt und bearbeitet von Dingelstedt. — Wenn auch so Manches nur aus persönlichen Rücksichten zur Aufnahme kam, was vielleicht durch Besseres hätte ersetzt werden können, so ist doch von den bedeutenderen neuen Erscheinungen, mit Ausnahme Hebbel's, so ziemlich Alles herangezogen worden. Obschon also der Einfluss Dawison's sich hierauf im Ganzen nicht als ein nachtheiliger zeigt, so ist es gleichwohl zu tadeln, dass er ihm eingeräumt wurde. Wie gross er war, zeigt sich darin, dass gerade die Stücke der einflussreichsten Dichter fast alle durch ihn bei der General-Direction eingereicht und befürwortet worden sind.

Von den in diese Periode fallenden theatralischen Ereignissen ist zunächst der Feierlichkeiten zu gedenken, welche die Vermählungsfeste des Prinzen Albert mit der Prinzessin Carolina von Wasa (19. Juni 1853), der Prinzessin Anna, Herzogin von Sachsen, mit dem Erbgrossherzog Ferdinand von Toscana (25. Nov. 1856), und des Prinzen Georg von Sachsen mit der Prinzessin Dona Maria Anna von Portugal herbeiführten. Zu der ersten hatte Dr. Pabst den Prolog gedichtet und Reissiger eine Festouvertüre componirt. Die zweite Festlichkeit wurde durch das Festspiel „Arnus und Albina“ von Dr. Pabst und Reissiger, die dritte durch das Festspiel „Blüh ewig fort du Haus Wettin“ von demselben Dichter und demselben Componisten unter Benutzung der von König Pedro IV. componirten portugiesischen Hymne eingeleitet. Zum Besten des Lessingdenkmals zu Braunschweig fand am 16. März 1850 eine Festvorstellung statt, welche mit einem von B. Auerbach gedichteten, von E. Devrient gesprochenen Prolog eröffnet wurde. 1851 brachte das goldne Jubelfest Theod. Winkler's dem Jubilar ausser einer Menge anderer Aus-

zeichnungen das Ritterkreuz des Civilverdienstordens und das Ehrenbürgerdiplom der Stadt Dresden. Am 17. Sept. 1852 feierten die Mitglieder des Hoftheaters die festliche Enthüllung des der berühmten Schauspielerin Friederike Caroline Neuber, geb. Weissenborn, in Laubegast gestifteten Denkmals, um dessen Erneuerung sich die damaligen Dresdner Hofschauspieler Eduard Devrient, Winger und Gerstorfer besonders verdient gemacht haben. Am 9. Mai 1855 wurde der 50. Todestag, am 9. und 10. Nov. 1859 der 100. Geburtstag Schiller's festlich begangen. Die Vorfeier des letzteren bestand aus einem Prolog von Dr. Pabst, der Aufführung von Schiller's Glocke und von Wallenstein's Lager. Der Festtag selbst war durch die Vorstellung der Braut von Messina ausgezeichnet. Zur Nachfeier wurde am 11. Nov. Schiller's Tell gegeben.

Mit dem 24. Sept. 1858 wurden die Vorstellungen auf dem Theater des Lincke'schen Bades mit den drei Lustspielen: Der Copist, Durch's Fernrohr und Wenn Frauen weinen — zum Besten der Wittwen und Waisen der Mitglieder des Königl. Hoftheaters — für immer geschlossen.

Schon 1839 war die Bildung eines diesem Zwecke gewidmeten Fonds von dem Hoftheatercassirer Schlurick und dem Hofschauspieler Pauli angeregt, das Project aber dann wieder fallen gelassen worden. Wie es scheint hiervon unabhängig wurde es 1850 von Winger neu aufgenommen, von Lüttichau gefördert und von Sr. Majestät dem König noch in demselben Jahre (25. Juli) genehmigt.

Noch ist ein Festact der Dankbarkeit zu verzeichnen, welchen die Mitglieder und Beamten der Königl. Kapelle und des Theaters ihrem Chef, dem General-Director von Lüttichau, bei seiner Rückkehr aus dem Bade Gastein am 13. Sept. 1861 darbrachten. Veranlassung gab der, während seiner Abwesenheit vollzogene und sehr dringlich gewordene Umbau der Räume der Königlichen Hoftheaterexpedition.

---

## Die Oper am Dresdner Theater unter dem Einflusse gegensätzlicher musikalischer Principien in der Periode von 1850—1862.

**Bedeutung der Wagner'schen Oper. — Kämpfe bei Wiedereinführung derselben auf das deutsche Theater. — Die Wiederaufnahme des Tannhäuser in Dresden. — Neues Verbot. — Verhandlungen mit Johanna Wagner. — Meyerbeer's Einfluss. — Sieg der Wagner'schen Oper. — Repertoire. — Einfluss Räder's. Veränderungen in der Regie und Kapelle. — Julius Rietz und J. Chr. Lauterbach. — Veränderungen im Personal. — Jenny Ney. — Rücktritt des General-Directors von Lüttichau. — Zur Charakteristik desselben. — Schluss.**

So geringe Verbreitung die Opern Wagner's bis zum Jahre 1850 auch gefunden hatten und obgleich es schien, als ob sie zu dieser Zeit ganz von dem Repertoire der Theater verschwinden sollten, so haben doch gerade wesentlich sie den Charakter der uns nun vorliegenden Entwicklungsperiode der Dresdner, ja der deutschen Oper überhaupt mit bestimmt, bis sie zuletzt siegreich und herrschend aus den hierdurch veranlassten Kämpfen hervorgingen. Es sind verschiedene Umstände und Verhältnisse, welche zu diesem Erfolge beigetragen haben. Unter ihnen spielt der tendenziös politische Ausschluss der Wagner'schen Opern vom Repertoire der deutschen Theater, spielen die gehässigen Angriffe, welche dieselben aus Partei- und Eifersuchtsmotiven erfuhren, eine bedeutende Rolle. Wie man auch immer die Handlungsweise Richard Wagner's als Mensch und Beamter in der

bewegten Zeit von 1848 und 1849 beurtheilen mochte, so hätte dieselbe doch niemals auf die Werthschätzung seines Talents und seiner Werke einen Einfluss ausüben sollen. Die Vermischung dieser beiden Gesichtspunkte würde jedes freie Kunsturtheil aufheben. So wenig das grösste Kunstwerk von irgend einer strafbaren Handlung seines Schöpfers etwas hinwegzunehmen im Stande ist, so wenig kann auch dieses Werk an seiner Schönheit und Bedeutung dadurch etwas verlieren, dass Derjenige, der es hervorgebracht hat, irgend einer strafbaren oder gemeingefährlichen Handlung fähig war. Diejenigen, welche die Wagner'schen Werke auf diese Weise beurtheilten, haben ihn nur mit einem politischen Märtyrerschein umgeben, welchen er gar nicht verdiente und wohl auch gar nicht beanspruchte.

Wagner — ich brauche mich nur auf ihn selbst zu berufen — hatte kein inneres Verhältniss zu der politischen Seite der Revolution. Er ergriff sie nur als das Mittel, sein musikalisches Princip zur Durchführung zu bringen. Und dieses Princip war für ihn von seiner Person nicht zu trennen. Er hatte durchaus nichts Demokratisches, wie seine Musik nichts überwiegend Volksthümliches hat. Er ist revolutionär, aber dabei ganz exclusiv. Er weiss nichts von dem Uhland'schen: „Das ist Wonne, das ist Leben, wenn's von allen Zweigen schallt", womit dieser gewiss nicht den Zudringlichkeiten des Dilettantismus das Wort reden, sondern einfach ausdrücken wollte, dass das Individuelle ein nothwendiges Moment in aller Kunst sei und diese erst in der unendlichen Fülle ihrer Erscheinungen zur Verwirklichung gelangen könne!

Wagner erkennt vielmehr kein anderes Princip als das seinige an, und sein Princip in der Gegenwart keinen anderen Künstler als sich, in der Vergangenheit nur sehr wenige und eigentlich doch nur insofern an, als sie auf den neuen Messias hinweisen. Aber alles dies, wie

wichtig auch immer zu seiner persönlichen Beurtheilung, hätte auf die seiner Werke keinen Einfluss ausüben dürfen. Wagner ist revolutionär — aber nur im Bereiche der Empfindung. Er hat das Empfindungsleben seiner Zeit auf eine ganz ungeheure Weise afficirt und revolutionisirt; aber wie die Freigeister des vorigen Jahrhunderts, welche der französischen Revolution vorausgingen, hat auch er, wenn wir von den eigentlichen Musikern absehen, seine Wirkungen zunächst und vorzugsweise auf gewisse, der Demokratie ganz entlegene Kreise der vornehmen Gesellschaft und der Gesellschaft der Parvenus ausgeübt; er ist das Schoosskind dieser schöngeistigen, oder doch nach Schöngeisterei lüsternen Kreise geworden. Es war das Unglück Wagner's, dass er sich zwischen eine solche Vergötterung und eine oft ebenso geschmacklose Verneinung seines Talents gestellt sah. Natürlich konnte ihm bei seinem Felsen versetzenden Glauben an sich selbst die Wahl da nicht schwer werden. Er gefiel sich in der Rolle des Gottes und schleuderte gelegentlich Blitze und Bannbullen auf seine Gegner. Nur manchmal wurde er, wie der Geisterkönig Raimund's, welchem man gelegentlich nasse Wolken als Pfühl unterschob, an seine Menschlichkeit dadurch erinnert, dass er sich umgekehrt auf das Trockne gesetzt sah; aber es hat ihm, ohne Danaë zu sein, nie an einem fruchtbaren Goldregen gefehlt, der ihm seinen göttlichen Glauben zurückbrachte. Doch wenn auch gewiss nicht ein Gott, so ist doch Wagner unzweifelhaft ein grosses Genie, er ist es gewissermassen seiner selbst und trotz seiner Theorie und Doctrin. So verkehrt ich dieselbe in ihren wesentlichsten Punkten auch halte, die wohl nur von den Fanatikern unter seinen Anhängern getheilt werden können, so waren seine damals erscheinenden theoretischen Schriften für die Verbreitung seiner musikalischen Werke doch von der allergrössten Bedeutung. Sie forderten gleichmässig zum Widerspruch und zur Vertheidigung auf, und zwar nicht

nur unter den Leuten von Fach — die Nation, eben nur noch in zwei Heerlager getheilt, welche politische Doctrinen und Principien mit Leidenschaftlichkeit verfochten hatten und nun auf diesem Gebiete plötzlich zum Schweigen verurtheilt waren, nahm mit Begierde diesen Streit auf einem anderen Gebiete wieder auf, und die Partei, welche sich Wagner auf diesem Wege gebildet hat, war um so wirksamer, als fast die ganze musikalische Jugend ihr angehörte und sich an ihre Spitze ein Mann von Genie gestellt hatte, welcher über die einflussreichsten Beziehungen verfügte und, da man ihm Vieles nachsah, sich auch Vieles erlauben durfte. Jedenfalls muss es Franz Liszt aber zu hohem Verdienste angerechnet werden, trotz der damals dagegen ankämpfenden Strömung der Zeit, Wagner zuerst wieder auf die deutsche Bühne zurückgeführt zu haben und für die weitere Ausbreitung seiner Werke unermüdlich thätig gewesen zu sein. Denn in welch schwächlichen Eklekticismus, in welch triviale Flachheit würde die deutsche Oper ohne die Impulse gerathen sein, die sie von Wagner empfing. Und das ist ein drittes Moment, welches die Verbreitung seiner Werke begünstigte: die Production auf dem Gebiete der Oper, welche in den 30er und 40er Jahren noch eine so reiche Nachblüthe entwickelt hatte, starb mehr und mehr ab. Meyerbeer war von den früheren Meistern fast noch der Einzige, welcher der Bühne neue bedeutendere Werke gab. Sie kränkelten aber ebenfalls, soweit ihre Entstehung nicht noch in eine frühere Periode hinabreichte, an den Symptomen der Altersschwäche. An die Stelle der reich quellenden Erfindungskraft war eine pretiöse, klügelnde, reflectirte Manier getreten, und nur hier und da blitzte der alte Geist in der früheren Melodienfülle, in dem früheren Feuer des dramatischen Ausdrucks auf. Wagner, gross genug, um aus vielen glänzenden Erscheinungen noch bedeutend hervorzutreten, musste in diesem schwächlichen Wettkampfe, in welchem er nur

zu bald, über alle der Einzige, unendlich hervorragte, allerdings als ein Heros, ein Herrscher erscheinen. Was half es, gegen ihn geltend zu machen, dass seine Musik überwiegend das Werk künstlerischer Reflection, dass er mehr Dichter als Musiker sei und mehr mit dem Verstand und mit den Sinnen, als mit dem Herzen dichte. — Mit Recht konnte er sich darauf berufen, dass auch Haydn, Mozart, Beethoven und Weber heute nicht mehr dieselben sein würden, wie früher, oder wenn sie es wären, heute dann nicht mehr die Bedeutung erlangen könnten, die ihnen damals zu Theil worden war, wo sie damit einen bestimmten Empfindungsinhalt ihrer Zeit zum bedeutsamen und dabei ursprünglichen musikalischen Ausdruck brachten. Wagner's Erfolg und Bedeutung liegt wesentlich darin, dass er ein Kind seiner Zeit und dabei ein Genie, gleichfalls einem bestimmten Theile des in ihr nach Ausdruck ringenden Empfindungsinhalts zu einem ebenso originellen, wie bedeutenden Ausdrucke verhalf. Es ist nicht seine Schuld, dass er die Einfachheit und die Naivetät der Anschauungs- und Empfindungsweise eines Haydn und Mozart, dass er die reine ideelle Begeisterung eines Beethoven und Weber nicht hat. Und es ist ungerecht, ihn, dessen Stärke nicht sowohl in der Melodiebildung, in der musikalischen Zeichnung der Charaktere, als in der Führung der Harmonie, in dem Colorit der charakteristischen Situation und Stimmung liegt, nicht nach dem hierdurch geforderten Masstab zu messen.

Es war vielleicht Niemand am Dresdner Theater, der, obschon er Wagner's Handlungsweise sicher verurtheilte, die Wiederaufnahme seiner Werke hier so früh in Erwägung zog, als der Generaldirector desselben, Herr von Lüttichau. Ich habe schon vielfach darauf hinweisen können, wie schwer er das, was er einmal als grosses Talent anerkannt hatte, wieder aufgab, und wie geneigt er war, grossen Talenten Vieles nachzusehen. Auf Dankbarkeit am Theater zu rechnen, hatte er seit

lange verlernt, und es galt ihm als eine Art von Axiom, dass die ausserordentliche Reizbarkeit, dass das oft bis ins Krankhafte gesteigerte künstlerische Selbstgefühl, welches auch in der That eine bestimmte Seite des künstlerischen Naturells zu bilden scheint, eine berücksichtigende Beurtheilung fordere. Kaum dass also Liszt mit grossem Erfolge Wagner auf der deutschen Bühne rehabilitirt hatte, als Lüttichau, von dem Gedanken erfüllt, dass er, welcher der Wagner'schen Musik überhaupt erst die Bühne eröffnet habe, sich dieses Verdienst nicht dürfe streitig machen lassen, auch schon die ersten Schritte that, um ihr die Dresdner Bühne wieder zu öffnen. Der Kampf war kein leichter. Denn wenn er sich auch auf die Stimmung eines grossen Theils der Kapelle und der Sänger, sowie der öffentlichen Meinung stützen konnte, so stand ihm doch bei Hofe hierein eine mächtige und einflussreiche Partei entgegen. Lüttichau besass aber zu sehr das Vertrauen seines Monarchen, und dieser war in dem Adel seiner Natur zu leicht geneigt, sich über Vorurtheile zu erheben, als dass es ihm nicht hätte gelingen sollen, denselben zu überzeugen, wie selbst noch hier das Kunstwerk vom Menschen zu trennen sei. So wurde denn bereits 1852 am 26. October der Tannhäuser wieder mit grossem Erfolge in Dresden zur Aufführung gebracht.[1]

[1] Ich füge das Urtheil ein, welches diese Oper damals hier von Seiten des ausgezeichneten Musikkenners und Kritikers Carl Banck erfuhr:

„R. Wagner ist mehr musikalischer Poet, als dichtender Musiker. Er empfängt sein Werk zuerst poetisirend und setzt dann als Musiker die Musik hinzu. Es fehlt ihm jene ursprüngliche geniale Fülle und Klarheit des Tongedankens, welche ihr Gebilde unmittelbar in Tönen erklingen lässt und ihre eigene wahre und vollkommene Form gleich mit auf die Welt bringt. Statt dessen ging der Dichter mit speculativem Geiste ans Werk, und das Bestreben, uns seine poetische Idee nun auch im Tonbilde zur Anschauung zu bringen, kämpft mit dem Mangel an musikalischer Erfindung; der Drang, zugleich neue musikalische For-

Der Sieg war zunächst nur ein kurzer. Schon nach der fünften Wiederholung musste die Oper wieder abgesetzt werden, weil sich inzwischen die entgegengesetzte Ansicht Geltung verschafft hatte. Lüttichau gab aber deshalb die Sache nicht auf, und ich glaube, dass die schon im Jahre 1851 aufgenommenen und von seiner Seite höchst dringlich fortgeführten Unterhandlungen mit Johanna Wagner wegen eines Gastspiels in Dresden, obschon dasselbe ausgesprochenermassen nur den Zweck haben sollte, einen Modus zu finden, um die noch schwebende Differenz bezüglich des ihr geleisteten Vorschusses begleichen zu können, doch noch mit in der Absicht von ihm betrieben wurde, hierin zugleich einen Vorwand für die Wiederaufnahme der Wagner'schen Opern zu finden. Wenigstens fand die letztere thatsächlich bei diesem sich bis zum Jahre 1858 verzögernden Gastspiele statt, obschon Johanna Wagner dasselbe ursprünglich keineswegs von der Darstellung der Elisabeth im Tannhäuser, welche sie damals von zehn Rollen allein fünf Mal spielte, abhängig gemacht hatte. Von dieser Zeit an beherrschte die Wagner'sche Oper das Repertoire des Dresdner Theaters, und schon im nächsten Jahre wurde sein Lohengrin erworben und zur Aufführung gebracht. Ein Erfolg, welcher bewies, wie richtig Lüttichau geurtheilt, als er seinem Königlichen Herrn die Wiederaufnahme der Werke dieses Componisten empfahl.

Es würde sehr ungerecht sein, zu glauben, dass, wie

men und Gliederungen für die Oper aufzubauen, findet eine zu schwache Stütze an dem künstlerisch unzureichend durchbildeten Vermögen, den andringenden Reichthum widerspenstig origineller Gedanken immer harmonisch zu ordnen und verarbeitend zu ergänzen. Und das Talent des Componisten wäre vielleicht seiner phantastisch gross gestellten Aufgabe erlegen, wenn nicht die poetische Conception seiner Ideen so innerlich fest und elastisch, die Kühnheit ihrer Hinstellung so dreist sich bewiesen, um uns sowohl im Ganzen, wie im Einzelnen überall die Intentionen trotz eines Mangels vollkommener Gestaltung deutlich durchfühlen zu lassen.

dies von Wagner betont worden ist, es Lüttichau bei der Wiederaufnahme dieser Opern lediglich um Cassenerfolge zu thun gewesen sei, obschon er in seiner Stellung als Director des Theaters diese mit ins Auge zu fassen verpflichtet war. Wie ich auch nicht zugeben kann, dass Wagner aus diesen Erfolgen einen finanziellen Anspruch für sich abzuleiten das Recht hatte; nicht nur weil er nun einmal das Aufführungsrecht seiner Opern an das Dresdner Hoftheater für einen bestimmten Preis überlassen hatte, sondern auch weil dies, wie seine eigenen Briefe aus jener Zeit erweisen, unter Umständen geschah, die ihn dies als eine grosse Wohlthat betrachten lassen mussten. Gewiss war für das, was Wagner heute gilt und ist, sein Talent das in erster Reihe entscheidende; allein bei all seinem Talent bedurfte er, um dasselbe zur Anerkennung zu bringen, der äusseren begünstigenden Umstände. Niemand kann sagen, was Wagner ohne seine Dresdner Vergangenheit geworden sein würde, wogegen es aber völlig sicher ist, dass er das, was er thatsächlich ward, nur auf der Basis seiner Dresdner Stellung und seiner Dresdner Erfolge geworden.

Dresden war, wie ich darstellte, das einzige Theater, welches seine Opern zu erster Aufführung brachte, und selbst noch seine Dresdner Erfolge vermochten bis zum Jahre 1850 nur wenige andere Bühnen zur Nacheiferung zu bestimmen. Auf keiner anderen hatte er bis dahin gleich grosse künstlerische Erfolge. Nur auf dem Hintergrund dieser letzteren konnten aber seine polemisch-theoretischen Schriften die oben angedeutete Wirkung ausüben und ihm eine Partei in Deutschland schaffen — und nur die Darstellung des Tannhäuser in Dresden war es gewesen, die ihm die enthusiastische Theilnahme und Förderung Franz Liszt's gewonnen hatte.

Gewiss liegen die Honorarverhältnisse der Dichter und Componisten sehr im Argen, und auch Herr von Lüttichau hatte nach dieser Richtung hin nur wenig

oder gar nichts gethan. Aber die Hauptsache für ein junges Talent bleibt doch immer die Förderung seines Werks überhaupt, abgesehen noch von den unmittelbaren pecuniären Vortheilen. Auch ist eine angemessene Regelung dieser Verhältnisse, wie die zwar wohlgemeinte, aber nichts weniger als nützliche Einrichtung der Tantièmen beweist, eine der schwierigsten Aufgaben der Theaterleitung. Wagner ist formell im Recht, für seine späteren Werke so weitgehende Forderungen als möglich zu stellen. Wer sie zu hoch findet, braucht sie nicht einzugehen, und wer sie eingeht, muss sich doch noch einen Vortheil davon versprechen. Bei diesem ganz merkantilen und juristischen Standpunkt hätte Wagner jedoch aus den Erfolgen seiner vom Dresdner Hoftheater rechtmässig erworbenen Opern einen Rechtsanspruch abzuleiten gar nicht versuchen sollen. Wurden diese Erfolge ihm doch noch indirect fruchtbar genug, da Dresden noch lange Zeit einer der wenigen Mittelpunkte blieb, von denen aus die Anerkennung und der Ruhm der Wagner'schen Muse weitere Ausbreitung fand.

Wie sehr Herr von Lüttichau die Wagner'schen Opern aber auch schätzte, so geschah dies doch nicht in einseitiger Weise. Vielmehr ist die hier vorliegende Periode der Dresdner Oper zum grössten Theile von demjenigen Componisten beherrscht, gegen welche die Wagner'sche Polemik vorzugsweise gerichtet war, nämlich von Meyerbeer. Mit der ihm eigenen Rührigkeit war es Lüttichau gelungen, von dem ihm befreundeten Meister das Recht der ersten Aufführung des Propheten in Deutschland und unter dessen eigener Leitung zu erlangen, welche am 30. Januar 1850 mit grösstem Erfolge stattfand. Dieses Werk, das noch getheilt ist in die Vorzüge der besten Zeit dieses Meisters und in die oben berührten Schwächen seiner letzten Periode, kam hier zu trefflichster Aufführung und erzielte einen ganz ungewöhnlichen Erfolg, insofern es allein bis Ende 1861 86 Wieder-

holungen erlebte. Meyerbeer beherrschte überhaupt bis zum Jahre 1858 das Repertoire der Dresdner Oper vollständig; 1855 gelangte sein Nordstern, 1860 seine Dinorah zur Aufführung. Von 1858 an hatte er aber mit Wagner um den Vorrang zu kämpfen, den er demselben auch endlich abtreten musste.

Von den übrigen massgebenden Componisten der vorausgegangenen Periode gelangten nur Auber, Adam, Flotow, Lortzing, Marschner, Verdi mit meist schwächlichen Producten zur Vertretung. Von den älteren Meistern wurde Mozart's Idomeneus, Cosi fan tutte und Schauspieldirector, und Carl Maria von Weber's Silvana neu in Scene gesetzt. Von neuen deutschen Componisten erscheinen Aug. Pabst, Hoven, Nicolai, Herzog Ernst zu Sachsen, Krebs, Eberwein, E. Naumann, von denen nur Nicolai's: „Die lustigen Weiber von Windsor“, theils durch die Frische ihres melodischen Reizes, theils durch die vollendete Darstellung der Damen Krebs-Michalesi und Jenny Ney, einen durchschlagenden Erfolg hatten. Von ausländischen Componisten wurden neu eingeführt Gounod und J. Offenbach, dessen erste, espritvolle Grazie mit Innigkeit des Gefühlsausdrucks verbindende musikalische Blüetten grosse Hoffnungen erregten und sich daher wohl der Aufnahme empfahlen, wogegen die seines „Orpheus in der Unterwelt“ schon Bedenken erregen musste und wohl nur aus dem Einfluss erklärt werden kann, welchen Räder damals auf das Repertoire mit ausübte, gegen dessen meist seichte und witzlose Possen der Offenbach'sche Uebermuth natürlich noch als hohe Poesie gelten musste.

Um den Einfluss Räder's, der doch immer über Zurücksetzung klagte und sich bei jeder Gelegenheit in den Schmollwinkel zurückzog, zu charakterisiren, mag es genügen, darauf hinzuweisen, dass in dem Zeitraum von 1841—1862 von ihm zusammen 21 Stücke zur Aufführung kamen, von denen nur fünf einen wirklichen

Erfolg hatten. (Weltumsegler wider Willen [bis 1862 53 Mal], Der artesische Brunnen [54], Purzel in Spanien [27], Aladin [35], Robert und Bertram [30].) Von den übrigen erlebten einige nur eine einzige Aufführung, andere nur 2, 3—6 Wiederholungen.

Entschiedener noch zeigte sich die Pflege der Oper in den durch verschiedene Verluste und Veränderungen nöthig gewordenen Ergänzungen des Personals.

Herr von Lüttichau glaubte bei der Reorganisation des Theaters im Sommer 1849 durchzukommen, wenn er den Verlust, welchen die Kapelle durch den Abgang des Kapellmeisters Wagner und des Musikdirectors Röckel erlitten hatte, einfach durch die Besetzung der Stelle des letzteren ausglich.

Das Engagement der Sängerin Michalesi, welche die Anstellung ihres Bräutigams, des derzeitigen Dirigenten am Hamburger Stadttheater, Carl August Krebs, als Kapellmeister der Königl. Sächs. Kapelle zur Bedingung machte, veränderte jedoch jene Dispositionen. Krebs trat am 1. Januar 1850 als Kapellmeister ein, wogegen Barbieri (1. Oct. d. J.) wieder entlassen wurde.

Carl August Krebs, 1804 in Nürnberg geboren, der Adoptivsohn des württembergischen Hofsängers Joh. Baptist Krebs (der Name seines leiblichen Vaters ist Miedke), gehörte zu den musikalischen Wunderkindern, da er schon mit vier Jahren die Technik des Klavierspiels inne hatte und mit sechs Jahren bereits componirte. Nachdem er längere Zeit als Musiklehrer thätig gewesen, gelang es ihm 1825 an der K. K. Hofbühne in Wien neben Weigl und Gyrowetz als Kapellmeister angestellt zu werden. Von hier folgte er 1827 einem Rufe an das Hamburger Stadttheater, wo er sich eine grosse Beliebtheit erwarb. Als Componist hat Krebs grosse Erfolge nicht zu verzeichnen. Die im Jahre 1858 in Dresden zum ersten Male aufgeführte Oper „Agnes“ datirt aus dem Jahre 1833, in welchem er sie dem König von

Sachsen schon widmete. — In demselben Jahre wurde an Stelle des am 1. Juni ausscheidenden Maria Heinrich Schmidt, Friedrich Rottmeyer als Regisseur der Oper angestellt. Im Widerspruch mit Carl Sontag, welcher Rottmeyer's Strenge und Autorität im Gegensatz zu den übrigen damaligen Regisseuren des Königl. Hoftheaters betont, was freilich schon an sich etwas fraglich ist, weil damals, abgesehen von Dittmarsch, doch auch der straffere Quanter die Regie mit vertrat, heisst es in einem Briefe des Herrn von Lüttichau an den Reichsgrafen von Platen, damaligen Intendanten des Königl.Hoftheaters in Hannover, der sich nach Rottmeyer erkundigt hatte: „Er ist mir während seiner hiesigen Amtirung als ein sehr redlicher und pflichtgetreuer Mann, von vieler, ja fast allzu vieler Thätigkeit erschienen. Ob derselbe jedoch die Stelle eines technischen Directors würde ausfüllen können, ist schwer zu bestimmen. Hier war er nur als Regisseur der Oper angestellt; als dieser mangelte es ihm für die hiesigen Verhältnisse an Autorität."

Im Jahre 1853 (1. Juli) trat Wilhelm Fischer senior an des mit 1. October d. J. ausscheidenden Rottmeyer Stelle, die er bis Ende 1858 bekleidete. Schon am 1. October 1857 wurde ihm Gustav Räder (für die Posse und die komische Oper) mit zur Seite gesetzt, am 1. Mai 1858 aber Max Schloss mit seiner Stelle betraut.

Als Chordirector war Wilhelm Fischer sen. bis 30. Juni 1856 in Thätigkeit geblieben, zu welcher Zeit er durch seinen Sohn Wilhelm Fischer jun. ersetzt wurde, welcher zugleich noch die Stellung eines Musikdirectors erhielt und sich durch mehrere Compositionen bekannt gemacht hat, in denen sich ein gefälliges Talent zeigte.

Das Jahr 1859, in welchem der greise, wohlverdiente und mit diesem Jahre pensionirte ehemal. Chordirector und Regisseur Wilhelm Fischer sen. verschied, raubte der Königlichen Kapelle auch ihren langjährigen Führer, den Kapellmeister Reissiger, und nur ein Jahr später sollte

ihr auch noch der geniale Lipinsky entrissen werden. Für beide Verluste wurde aber in vorzüglicher Weise Ersatz gefunden, insofern an Reissiger's Stelle Julius Rietz, an Stelle Lipinsky's J. Ch. Lauterbach trat.

Julius Rietz, am 28. December 1812 geboren, Sohn des Königl. preuss. Kammermusikus Joh. Fr. Rietz in Berlin, galt als ein Mann nicht nur von der ausgezeichnetsten musikalischen, sondern von der umfassendsten Bildung überhaupt. Er hatte unter Zelter Theorie der Musik studirt, sich unter Bernhard Romberg und Moritz Gans im Violoncellspiel ausgebildet, so dass er schon mit 16 Jahren als Violoncellist bei dem Königl. Theater in Berlin eintreten konnte und nur kurze Zeit später durch seine Compositionen zu Holtei's Lorbeerbaum und Bettelstab Aufmerksamkeit erregte. Durch seinen Bruder Edmund in ein freundschaftliches Verhältniss zu Mendelssohn-Bartholdy getreten, nahm er dessen Richtung in selbstständiger Weise auf und wurde von diesem im Jahre 1834 zu seiner Unterstützung als Musikdirector an das unter Immermann's Leitung stehende Düsseldorfer Theater berufen, was nach Mendelssohn's Abgang seine Ernennung zum städtischen Musikdirector zur Folge hatte. Von seinen in diese Zeit fallenden Compositionen zeichnete sich besonders eine Ouvertüre zu „Hero und Leander" aus. Das Jahr 1847 brachte ihm eine Berufung als Kapellmeister an das Stadttheater in Leipzig, welche sehr folgenreich für ihn ward, da sie nach Mendelssohn's Tod die Ernennung zum Dirigenten der Gewandhausconcerte und zum Director der Singakademie, sowie zum Professor der Compositionslehre am dortigen Conservatorium nach sich zog. Rietz erwarb sich in dieser durch die Bedeutung und Beliebtheit seines Vorgängers höchst schwierigen Stellung einen weithin verbreiteten Ruf und bewährte sich auch in seinen mannichfaltigen Compositionen als ein ebenso gediegener, wie geistvoller Musiker. Ausser einer Reihe von Ouvertüren, Concertstücken und

Sinfonien entstanden hier auch die beiden Operetten: „Der Korsar“ und „Georg Neumark“, von denen die erste 1850 in Leipzig, die zweite 1859 in Weimar zu beifälliger Aufführung kam. 1860 trat er in Dresden ein.

Joh. Christ. Lauterbach, 1832 zu Culmbach geboren, erlangte auf dem Würzburger Gymnasium akademische Bildung, empfing seinen ersten musikalischen Unterricht von F. Bratsch und Prof. Fröhlich und wendete sich zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung 1850 nach Brüssel, wo er als Schüler Bériot's sich im Violinspiel vervollkommnete und unter Fétis Theorie der Musik studirte. Schon damals erwarb er bei dem Concurs des dortigen Conservatoriums die goldene Medaille. Nach mehreren Concertreisen, die seinen Ruf begründeten, erhielt er eine Anstellung als dirigirendes Mitglied an der Königl. Kapelle zu München und als Lehrer am dortigen Conservatorium, von wo er 1861 seiner Berufung nach Dresden folgte. Sein Ton ist ebenmässig ausgebildet und von einer vollendeten Abrundung; sein Vortrag zeichnet sich durch Adel und Innigkeit, durch Feinheit der Nüancirung und Durchgeistigung aus. Seine Stärke liegt auf dem Gebiete des Anmuthigen, Eleganten und Elegischen.

Von den in diesem Zeitraum gewonnenen Gesangskräften müssen in erster Reihe Jenny Ney (später Frau Bürde-Ney), Emilie Krall (später Frau Jauner-Krall) und Ludwig Schnorr von Carolsfeld genannt werden, denen sich Namen wie Agnes Bunke, Susanne Bredow, Carl Becker, Joh. Conradi, Weixelsdorfer, Eduard Lindemann, Bertha Weber, Heinrich Marchion, Friedrich Weiss, Bodo Borchers, Rudolph Freny, Frida von Schütz, Max Schloss, Wilh. Eichberger, die Fräul. Alvsleben und Baldamus und Eugen Degele anschlossen, von denen die Bedeutung der drei letztgenannten erst der folgenden Periode angehört.

In Jenny Ney hatte Lüttichau der Oper wieder

eine Kraft ersten Ranges, wenn auch nicht ohne entsprechende Opfer erworben, die sich aber allein schon durch ihre bisherige Stellung an der K. K. Oper in Wien rechtfertigten. Sie trat am 1. April 1853 auf sechs Jahre mit einem Jahresgehalt von 5000 Thlr. und zweimonatlichem Urlaub ein. Der mit ihr abgeschlossene Contract erhielt jedoch schon am 26. September 1853 eine Verlängerung bis 1860, nebst einer Urlaubserweiterung auf drei Monate, im Jahre 1855 unter dem Drucke des Beifalls, welchen dieselbe allenthalben erzielte, und der Anerbietungen, die ihr zu Theil wurden, aber auch einen Zusatz, durch den ihr 20 Thlr. Spielhonorar und eine nach zehnjähriger Dienstzeit eintretende Königliche Pension von 500 Thlr. zugesichert wurden. Im Jahre 1859 wurde dieser Contract vom 1. April 1860 an auf weitere fünf Jahre verlängert, bei einer Gehaltserhöhung auf 6000 Thlr.

„An strahlendem Glanze — sagt der Berichterstatter der Nationalzeitung gelegentlich ihrer Darstellung der Norma (12. März 1856) in Berlin — an fern hintreffender Gewalt und Grösse des Umfangs ist ihre Stimme jeder andern uns bekannten überlegen: ihr Klang theilt dem Hörer ein unbeschreibliches Behagen mit, und bei der üppigen Flut des Wohllautes, welche diesem Munde entströmt, dünken wir uns wie in einem erfrischenden Bade. Das herrliche Organ erscheint in der Fülle der Kraft und seine blühende Gesundheit widerstand bisher jedem verderblichen Einflusse. Es trotzte siegreich den verheerendsten Orchesterstürmen, die unsere Bühnen immer mehr entvölkern, und ist unverwundet aus allen Kämpfen hervorgegangen, in denen andere Stimmen zum Ruhme unserer modernen Componisten verbluten mussten. Die Scala der Sängerin reicht bis in die dreigestrichene Octave und besteht aus lauter blanken Metallstufen von tadelloser Gediegenheit und Symmetrie. Jeder einzelne Ton drang bis in die entferntesten Räume des Hauses und das Publicum jauchzte bei jedem mit frohlockender

Sicherheit herausgeschleuderten hohen C und D, wie über eine goldene Saat, von freigebiger Hand unter die Menge umhergestreut. Alle diese Vorzüge wurden noch gehoben durch eine musterhaft reine Intonation und eine sehr deutliche und correcte Aussprache." Nicht auf gleiche Höhe aber wird hier die Sängerin in Bezug auf dramatische Charakteristik gestellt. „Dass den Glanz dieser Stimme nichts zu umschleiern vermag, ist freilich zugleich ein Hinderniss für die dramatische Charakteristik. Bei der kecken, entschiedenen Haltung, welche der Gesang der Frau Bürde-Ney keinen Augenblick verläugnet, eignet sie sich besonders für die Repräsentation glänzender, heroischer Rollen: ihr Ton hat etwas Gebietendes und schliesst den höchsten Grad der Hingebung oder leidenschaftlichen Unruhe aus." Derselbe Beurtheiler konnte aber schon 1858 von ihr sagen, dass der Vortrag an Wärme und Innerlichkeit unendlich gewonnen habe und man nirgends einen Ueberschuss des rein Sinnlichen und Materiellen mehr finde. Ihre Charakteristik zeige sich einfach und besonnen, frei von Künstelei und Raffinement. Und sie sei hierbei „gleichmässig heimisch in der classischen und modernen, in der deutschen und italienischen Oper; die ernste Gattung und der sogenannte dramatische Styl seien ihr nicht minder geläufig, als das musikalische Lustspiel und der Coloraturgesang".

Es konnte nicht fehlen, dass einer derartigen Künstlerin die glänzendsten Anerbietungen von allen Seiten, von London, Newyork, Mailand und Paris gemacht wurden und ihnen gegenüber die Dresdner Verbindlichkeiten ziemlich drückend erscheinen mussten. Unter ihnen ist eine der interessantesten die Aufforderung Wagner's, sich an einer für das Frühjahr des Jahres 1860 in Paris projectirten Reihe von Vorstellungen zu betheiligen, in denen er einen Theil seiner Opern, insbesondere seinen „Tristan und Isolde" zur Aufführung zu bringen gedachte. Von Dresden hatte er ausser Tichatscheck, welcher Schwierig-

keiten erhob, noch Anton Mitterwurzer in Aussicht genommen, der damals in der vollen Kraft seines Talents stand. Die hierauf bezügliche Stelle eines Briefes an Bürde ist so ehrend für diesen, dass ich sie nicht unterdrücken mag: „Haben Sie die Güte — heisst es darin — und theilen Sie nun auch Mitterwurzer genau mein Vorhaben mit. Von ihm verlange ich viel Selbstverläugnung; aber ich kenne ihn als eine ächte Künstlernatur und hoffe seiner gewiss sein zu dürfen. Er muss mit dabei sein!“

Emilie Krall trat von Darmstadt kommend nach einem kurzen Gastspiel am 20. October 1856 bei der Dresdner Bühne ein. Ihr sehr angenehmes, frisches und entwicklungsfähiges Talent nahm bei fortgesetzten Studien einen überraschenden Aufschwung, welcher zwar erst in der nächsten Periode zu voller Bedeutung kam — sie aber schon in den letzten Jahren des vorliegenden Zeitraums eine hervortretendere Stellung an der Dresdner Oper gewinnen liess.

Ein höchst anmuthiges Talent war ferner am 1. Mai 1858 in der Soubrette Frida von Schütz (geb. 1837 zu Agram) in Folge eines Gastspiels auf der Sommerbühne des Nesmüller'schen Theaters gewonnen worden. Sie war in ihrem Fache eine wahrhaft poetische Erscheinung und adelte dasselbe durch die tiefe Innigkeit und ächte Jungfräulichkeit ihres Ausdrucks. Besonders für gemüthvolle österreichische Genrebilder, sowie in Stücken wie „Die Verlobung bei der Laterne“ und „Hans und Hanne“ war sie durch die tiefe und ungeschminkte Wahrheit und Herzlichkeit ihrer Darstellungsweise von einem unwiderstehlichen Reiz. Leider wurde sie bereits gegen Ende des folgenden Jahres ihrer vielversprechenden Laufbahn entrissen.

Eine noch ungleich wichtigere Erwerbung war die des Tenoristen Ludwig Schnorr von Carolsfeld (geb. 1836 zu München), Sohn des berühmten Malers, welcher

seine musikalische Ausbildung auf dem Leipziger Conservatorium empfangen und seine theatralische Laufbahn unter Ed. Devrient's Leitung in Carlsruhe begonnen hatte, von wo er am 1. Mai 1860 beim Dresdner Hoftheater als erster jugendlicher Heldentenor eintrat, nachdem er schon im vorigen Jahre hier gastirt und dabei den Lohengrin zum ersten Male gegeben hatte. Ein wunderbar elegischer, etwas verschleierter Ton, der aber siegreich wie die Sonne, flüchtiges Gewölk zertheilend, daraus hervortrat, ein schönes Portamento, eine herrliche Cantilene, verbunden mit vornehmer Haltung und einem ausdrucksvollen Spiel, eigneten ihn vorzugsweise für die Helden der modernen italienischen, sowie für die romantischen Gestalten der Wagner'schen Opern. Er hat wohl auch in ihnen seine schönsten Triumphe gefeiert. Doch gehört seine weitere Entwicklung, wie sein leider nur zu früher Tod (1865), der folgenden Periode erst an.

Von den in diese Zeit fallenden und hierhergehörigen Gastspielen (s. S. 588) hebe ich nur noch besonders hervor die von Staudigl und Reichart aus Wien, Roger aus Paris, Henriette Sontag (Nachtwandlerin, Regimentstochter, Martha, Figaro's Hochzeit, Barbier von Sevilla), Fräul. Tietjens, Frau Viardot-Garcia und Emmy La Grua.

Am 1. April 1862 zog sich Herr von Lüttichau in den Ruhestand zurück, der leider ein Krankenlager war, von dem ihn der Tod am 16. Februar des folgenden Jahres erlöste. Er hatte am 18. September 1859 sein 50jähriges Jubiläum im Staats- und Königlichen Dienste begangen und konnte bei seiner Amtsniederlegung auf eine 37jährige redliche Wirksamkeit voll Arbeit, aber auch reich an Glanz und Verdiensten zurückblicken, der er sich bis zuletzt mit derselben Hingabe, mit fast ungeschwächter geistiger Frische gewidmet hatte.

Der Werth dieses Mannes ist nur in seltenen Fällen nach Verdienst gewürdigt worden. Man hat sich darin gefallen, alle Schattenseiten seiner im Ganzen doch glän-

zenden Verwaltung nur ihm zur Last zu legen, alle Vorzüge derselben dagegen Anderen beizumessen, und selbst Solche, die ihm vielfach zu Danke verpflichtet waren und ihn in ihren Briefen ganz anders schätzten und zu schätzen Ursache hatten, haben sein Andenken nur wenig geachtet und ein falsches Bild von ihm entworfen und verbreitet. Dasselbe in unverfälschter Reinheit so zur Darstellung zu bringen, wie es sich aus einer unzähligen Menge von Briefen, Erlassen, Vorträgen, Entscheidungen ergiebt, war eine Pflicht, die zu erfüllen mit zu den angenehmsten Seiten der mir vorliegenden Aufgabe gehörte. Ich habe nur wenige Worte zur Vervollständigung des Bildes hinzuzufügen.

Herr von Lüttichau gehörte nicht zu den tiefen, eines grossen, mit sich fortreissenden Aufschwungs fähigen Naturen, allein er war ein Mann von einem klaren, ruhigen Verstand, frei von Vorurtheilen, rasch und fest im Entschluss, beharrlich, ohne doch eigensinnig zu sein, von tiefem Pflichtgefühl und von wohlwollendem Geiste. Zwei Gesichtspunkte waren für ihn die massgebenden: der Glanz und die Ehre des ihm anvertrauten Instituts und das Interesse seines Königlichen Herrn. Ein ihm innewohnender idealer Zug trieb ihn zu einer hohen Auffassung der ersteren an, — der Gerechtigkeitssinn und das Wohlwollen seiner Fürsten, sowie seiner eigenen Natur aber bewahrte ihn im Ganzen, wenn auch nicht in jedem einzelnen Falle, vor einer kleinlichen Behandlung des letzteren. Es war sein Grundsatz, dass das Interesse des Einzelnen dem Interesse des Ganzen nachzustehen habe, und er stellte hierin an sich selber die grössten Forderungen. Dem Gefühle des Wohlwollens und der Billigkeit verschloss er sich selten und niemals mit bewusster Absicht. Selbst unberechtigte Forderungen behandelte er mit Nachsicht, besonders wenn sie von der bedeutenden Leistung ausgingen. Was aber hält sich nicht Alles am Theater für bedeutend und welche Anmassung gäbe es hier, die

sich nicht für gerecht und billig erachtete! Ich habe an einzelnen Beispielen gezeigt und hätte sie leicht durch noch viele andere vermehren können, dass in den Augen der bevorzugten Darsteller der Contract immer nur bindend für die Direction, nicht aber für sie selbst war. Man suchte mit Eifer einen langjährigen oder lebenslänglichen Contract, um sich später darüber als einer Unmenschlichkeit zu beklagen. Man schloss einen Contract auf eine bestimmte Reihe von Jahren ab und trat doch schon lange vorher mit neuen Forderungen und Prätensionen hervor.

Nicht selten hat man über den zum Intendanten berufenen ehemaligen „Jagdjunker" gespöttelt. Die Wahrheit aber ist, dass er weit öfter ins Schwarze, als Böcke geschossen hat. Es will etwas sagen, durch 37 Jahre ein dem Andrange der Zeit und Vergänglichheit so unterworfenes Unternehmen wie das Theater, welches ein so fruchtbarer Boden für Chicane und Undank ist, ich sage nicht gleichmässig, aber doch immerhin auf einer ähnlichen Höhe zu erhalten und eine Epoche des Glanzes an die andere zu reihen. Freilich muss andererseits zugestanden werden, dass, so glänzend auch noch in der letzten Periode seiner Verwaltung der Zustand des Theaters dem flüchtigen Auge erschien, doch der Geist gegen früher ein gesunkener war. Ein Ensemble wie in den 30er und 40er Jahren war jetzt besonders im Schauspiel nicht mehr vorhanden. Lüttichau hatte sich lange mit Erfolg gegen die wachsenden Ansprüche der einzelnen Darsteller gesträubt, um zuletzt aber doch mehr und mehr nachzugeben. Es geschahen hier Missgriffe, welche zu Ausnahmestellungen führten, die der Entwicklung des Ganzen nachtheilig wurden. Sie entsprangen aber keineswegs immer aus Mangel an Einsicht, denn meist hatte Lüttichau die üblen Folgen der gemachten Concessionen vorausgesagt. Allein seine Vorliebe für das einzelne, unter dem Druck der öffentlichen Meinung für unentbehrlich gehaltene Talent hiess ihn zuletzt immer, wenn auch nicht vollständig, doch allzu sehr nachgeben.

Man hat Herrn von Lüttichau insbesondere noch Selbstständigkeit abgesprochen. Bald soll er ganz nur unter dem Einflusse seiner Gattin und ihres geistreichen Kreises, bald unter dem der Matadore seines Theaters, oder wohl gar unter dem des dienstbeflissenen und bescheidenen Regisseur Dittmarsch gestanden haben. Die Wahrheit ist, dass derselbe weder den Ehrgeiz, noch die Eitelkeit besass, in einem ihm noch unbekannten Fache überhaupt Alles oder wohl gar Alles besser wissen und verstehen zu wollen.

Ich habe schon früher gesagt, wie ich es für eine seiner glücklichsten Eigenschaften halte, auf welche der Kreis von geistvollen und bedeutenden Männern, die Frau von Lüttichau in ihrem Haus zu versammeln pflegte, allerdings sehr vortheilhaft 'eingewirkt haben mag, dass er den Umgang und das freie Urtheil hervorragender Geister nicht scheute, sondern gern in sich aufnahm und von ihnen lernte. Aber ebenso weit entfernt wie dies von einer Schwäche ist, war er auch selbst davon, seine Selbstständigkeit hierbei aufzugeben, vielmehr war es für ihn der Weg und das Mittel, auf einem ihn noch unbekannten Gebiete heimischer und selbstständiger zu werden. Wer in den Acten beobachtet hat, wie er fast alle Vorträge selbst mit raschen, aber sicheren Schriftzügen entwarf, wie er fast alle Briefe unmittelbar nach Empfang mit eigener Hand ebenso beantwortete und dabei 'oft wichtige Entscheidungen traf, wie er Beschwerden oft peinlicher Art sofort nach Empfang in meist treffender Weise zur Entscheidung brachte, wer dies an ihm bis in das letzte Jahr seiner Amtsthätigkeit bei noch fast gleichmässiger Frische und Kraft verfolgt, der wird unmöglich der Darstellung Glauben zu schenken vermögen, welche Gutzkow, um seinen Gegenstand pikanter zu machen, von ihm gegeben hat. Vielmehr erscheint Lüttichau durchaus als ein Mann, der jederzeit wusste, was er wollte, meist, wenn auch nicht immer, im ersten raschen Entschlusse das Richtige traf, und nur

erst später nach langen Verhandlungen sich zu Concessionen und hierdurch zu Fehlern verleiten liess. Bis zu der Zeit von Dawison ist überhaupt aus den Acten ein bestimmter Einfluss nicht nachweisbar. Und gerade noch bei diesem lässt sich darthun, dass er nur ein beschränkter war, dass sich Lüttichau seine Selbstständigkeit niemals völlig entreissen liess. Es sind unzweifelhaft manche Stücke gewählt worden, die Dawison vorgeschlagen, wie dies früher auch bei Emil Devrient der Fall gewesen sein wird; manche sind abgewiesen worden, weil Beide nicht darin spielen wollten, und ebenso wurden auch Schauspieler, je nachdem sie dem einen passend oder unpassend waren, engagirt oder abgewiesen — aber dies Alles ging doch nur so lange, als sie Lüttichau zu überzeugen vermochten; wo dies der Fall aber nicht war, reichte ihr Einfluss nicht aus, und es ist nachweislich, dass manche der von Dawison empfohlenen Darsteller von Lüttichau, sobald er nur zu einem andern Urtheil über dieselben gelangt war, ebenso rasch wieder aufgegeben wurden. Ueberhaupt wird man sich zu hüten haben, diesen Einfluss zu überschätzen. Lüttichau befolgte schon aus eigenem Antriebe die Politik, den vorzüglicheren Darstellern an seinem Theater eine Concurrenz nicht zu schaffen. Es war eine seiner fehlerhaften Ansichten, unter der das Ensemble nicht wenig litt, dass es zweckmässig sei, die dritten, ja hier und da schon die zweiten Fächer mit schwachen, dafür aber gefügigen Kräften zu besetzen, die sich mitunter fast ebenso anspruchsvoll zeigten wie der primo uomo.

Es war also kein Zufall, es war nicht bloss äusserer Einfluss, dass die lange Lüttichau'sche Verwaltung des Dresdner Hoftheaters im Ganzen eine so glanzvolle war, es beruhte vielmehr zum grossen Theil mit auf höchst schätzenswerthen Eigenschaften dieses nicht in genügender Weise anerkannten Mannes.

Aber andererseits waren ihm auch die Verhältnisse wieder günstig. Er hatte noch die Wahl unter theils

grossen, theils ansehnlichen Talenten. Der an den Theatern herrschende Geist war noch ein mehr auf das Interesse des Ganzen gerichteter. Die Ansprüche der Künstler waren noch immer bescheidnere. Die Speculation hatte sich noch nicht des Theaters wie heute bemächtigt. Sie regte sich in den 40er Jahren nur vereinzelt in stärkerem Masse, sie bildete zwar schon in den 50er Jahren das Virtuosenthum aus. Völlig entfesselt wurde sie aber doch erst nach Lüttichau's Tode.

Dies werden Diejenigen zu beachten haben, welche die folgende Periode zu schildern beabsichtigen, für die mir das genügende Material noch nicht vorliegt.

# Verzeichniss

der

## vom 1. Okt. 1816 bis 1. Jan. 1862 auf dem Königl. Sächs. Hoftheater zu Dresden neu aufgeführten Stücke.

### 1. Trauerspiele.

| Jahr (der 1. Aufführung) | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ.* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 16 | 10 | 2 | Kabale und Liebe | 5 | Schiller | 10 |
| 17 | 3 | 9 | Fiesco | 5 | Schiller | 29 |
| | 1 | 8 | Clavigo | 5 | Goethe | 27 |
| | 1 | 14 | Heinrich von Anjou | 5 | Joh. Bapt. v. Zahlhas | 1 |
| | 3 | 20 | Gordon und Montrose | 5 | Prof. Reinbeck | 3 |
| | 4 | 14 | König Yngurd | 5 | A. Müllner | 6 |
| | 5 | 22 | Agnes Bernauerin | 5 | Törring | 1 |
| | 6 | 17 | Faust | 5 | A. Klingemann | 2 |
| | 8 | 19 | Apel und Walpurg | 5 | Oehlenschläger | 2 |
| | 9 | 18 | Die Ahnfrau | 5 | Grillparzer | 22 |
| 18 | 6 | 6 | Heinrich IV. von Frankreich * | 5 | Ed. Gehe | 2 |
| | 7 | 18 | Sappho | 5 | Grillparzer | 12 |
| | 8 | 8 | Don Carlos | 5 | Schiller | 60 |
| | 8 | 18 | Die Zwillinge | 5 | Klinger | 1 |
| | 8 | 26 | Die Heimkehr * | 4 | Frhr. v. Houwald | 6 |
| 19 | 2 | 16 | Wallenstein's Tod | 1 | Schiller | 51 |
| | 6 | 15 | Don Gutierre | 6 | Calderon, übers. v. West | 10 |
| | 6 | 24 | Die Freistatt | 5 | Frhr. v. Houwald | 2 |
| | 7 | 13 | Die Braut von Messina | 1 | Frhr. v. Houwald | 15 |
| 20 | 1 | 3 | Das Bild | 4 | Schiller | 28 |
| | 2 | 1 | Hamlet | 5 | Shakespeare, nach Schlegel | 43 |
| | 7 | 25 | Die Fürsten Chawansky | 5 | E. Raupach | 2 |
| 21 | 3 | 29 | Peter der Grosse und Alexis * | 5 | E. Gehe | 2 |
| 23 | 1 | 2 | Anna Boleyn * | 4 | E. Gehe | 2 |
| | 3 | 3 | Die Flucht nach Kenilworth | 4 | J. R. v. Lenz, gen. Kühne | 2 |
| | 11 | 25 | Romeo und Julia | 5 | Shakespeare, nach Schlegel | 45 |
| 24 | 3 | 25 | König Lear | 5 | Shakespeare, nach H. Voss | 18 |
| | 10 | 4 | Die Feinde | 5 | Frhr. v. Houwald | 1 |
| 25 | 10 | 27 | Isidor und Olga | 3 | E. Raupach | 28 |
| 26 | 2 | 28 | Alexander und Darius * | 5 | vUechtritz,Mus.vMarschner | 6 |
| | 10 | 31 | Julius Cäsar | 5 | Shakespeare, nach Schlegel | 13 |
| 27 | 4 | 19 | Othello | 6 | Shakespeare, nach Voss | 13 |

*) Bis 1. Januar 1862.

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 29 | 3 | 23 | Die Fischerin von Island . . . | 5 | K. Panse . . . . . . | 2 |
| | 8 | 27 | Faust . . . . . . . . . . | 5 | Goethe . . . . . . . | 59 |
| 30 | 1 | 7 | Essex . . . . . . . . . | 5 | Collin . . . . . . . . | 5 |
| | 10 | 7 | Ein treuer Diener seines Herrn . | 5 | F. Grillparzer . . . . . | 1 |
| 31 | 10 | 3 | König Enzio . . . . . . . . | 5 | E. Raupach . . . . . | 20 |
| 32 | 1 | 30 | Rosamunde . . . . . . . . | 5 | v. Uechtritz . . . . . | 1 |
| 33 | 1 | 17 | Der Mann mit der eisernen Maske . | 5 | Nach Arnold und Fournier v. C. Lebrün . . . . | 24 |
| | 9 | 11 | Balbao . . . . . . . . . . | 4 | Collin . . . . . . . . | 2 |
| | 11 | 2 | Der Nibelungen Hort . . . . . | 6 | E. Raupach, Mus. v. Henning | 3 |
| 34 | 1 | 2 | Kaiser Friedrich und sein Sohn . . | 5 | E. Raupach . . . . . | 8 |
| | 2 | 20 | Cromwells Ende . . . . . . . | 5 | E. Raupach . . . . . | 20 |
| | 4 | 26 | Heinrich VI. . . . . . . . . | 5 | E. Raupach . . . . . | 7 |
| | 11 | 18 | Der Schlaftrunk . . . . . . . | 5 | n. A. Dumas, v. E. Jerrmann | 3 |
| 35 | 1 | 1 | König Konradin . . . . . . . | 6 | E. Raupach . . . . . | 5 |
| | 4 | 21 | Tasso's Tod . . . . . . . . | 5 | E. Raupach . . . . . | 10 |
| | 11 | 25 | Hans Kohlhas . . . . . . . | 5 | A. v. Maltitz . . . . . | 3 |
| 36 | 1 | 2 | König Manfred . . . . . . . | 6 | E. Raupach . . . . . | 2 |
| | 3 | 18 | Macbeth . . . . . . . . . | 5 | Shakespeare, nach Schlegel, v. Tieck bearb. . . . | 14 |
| | 8 | 4 | Correggio . . . . . . . . . | 5 | Oehlenschläger . . . . | |
| | 9 | 15 | Der Paria . . . . . . . . . | 1 | Mich. Baer . . . . . . | 2 |
| | 10 | 5 | Der Ehestand . . . . . . . | 1 | | 1 |
| | 10 | 8 | Griseldis . . . . . . . . | 5 | Fr. Halm . . . . . . | 25 |
| | 12 | 27 | Der Glöckner von Notre Dame . | 6 | Ch. Birch-Pfeiffer. . . . | 3 |
| 37 | 2 | 18 | Der Adept. . . . . . . . . | 5 | Fr. Halm . . . . . . | 2 |
| 39 | 2 | 9 | Andreas Hofer's Tod . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Fr. Gren. | 1 |
| | 9 | 30 | Otto III. * . . . . . . . | 5 | J. Mosen . . . . . . | 3 |
| | 11 | 2 | Eugen Aram . . . . . . . . | 5 | L. Rellstab . . . . . . | 5 |
| 40 | 1 | 1 | Richard Savage . . . . . . . | 5 | Karl Gutzkow (Leonh. Falk) | 4 |
| | 1 | 11 | Medea . . . . . . . . . . | 4 | Grillparzer . . . . . . | 4 |
| 41 | 1 | 1 | Die Bräute von Florenz * . . . | 5 | J. Mosen. . . . . . . | 2 |
| | 12 | 12 | Der Ritter von Rhodus * . . . . | 4 | Fürst Lynar . . . . . | 2 |
| 42 | 2 | 27 | Monaldeschi . . . . . . . . | 6 | Dr. Heinr. Laube . . . | 15 |
| | 8 | 25 | Die Söhne Eduard's . . . . . . | 5 | Delavigne (übers. v. Hell) | 3 |
| | 10 | 12 | Bernhard von Weimar * . . . . . | 5 | J. Mosen . . . . . . | 3 |
| 43 | 1 | 5 | König Richard II. . . . . . . | 5 | Shakespeare, nach Schlegel | 8 |
| 44 | 4 | 12 | Antigone * . . . . . . . . | | Sophokles, Mus. Mendelssohn | 13 |
| | 9 | 30 | Heinrich der Löwe * . . . . . . | 5 | v. Reibisch . . . . . . | 2 |
| | 12 | 2 | Karl von Bourbon . . . . . . | 5 | R. Prutz . . . . . . . | 2 |
| 45 | 1 | 9 | Richard III. . . . . . . . . | 5 | Shakespeare, nach Schlegel | 22 |
| | 2 | 9 | Struensee . . . . . . . . . | 5 | G. Laube . . . . . . . | 4 |
| | 7 | 21 | Diana . . . . . . . . . . | 5 | Oehlenschläger . . . . | 1 |
| 46 | 1 | 1 | Don Juan von Oesterreich . . . . | 5 | J. Mosen . . . . . . | 2 |
| | 12 | 13 | Uriel Acosta . . . . . . . . | 5 | K. Gutzkow . . . . . | 28 |
| 47 | 3 | 10 | Struensee . . . . . . . . . | 5 | Mich. Beer, Mus. v. Meyerbeer | 2 |

| Jahr der 1. Aufführung | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 47 | 9 | 27 | Coriolan . . . . . . . . . | 5 | Shakespeare, nach Schlegel-Tieck . . . . . . . | 14 |
| 48 | 5 | 25 | Ein deutsches Herz . . . . . . | 5 | G. Logau . . . . . . | 5 |
| | 8 | 22 | Typhonia . . . . . . . . . . | 5 | C. Zwengsohn . . . . . | 2 |
| | 10 | 8 | König Johann . . . . . . . | 5 | Shakespeare, nach Schlegel | 4 |
| 49 | 2 | 2 | Cinq Mars * . . . . . . . . . | 5 | A. May . . . . . . . | 2 |
| | 3 | 12 | Liesli . . . . . . . . . . . | 3 | K. Gutzkow . . . . . | 2 |
| | 4 | 9 | Oldenbarneveldt * . . . . . . . | 5 | B. v. Zahlhas . . . . . | 2 |
| | 8 | 28 | Der Raub der Helena . . . . . | 2 | Goethe, bearb. v. Gutzkow | 3 |
| 50 | 3 | 4 | Der Erbförster * . . . . . . | 5 | Otto Ludwig . . . . . | 8 |
| | 9 | 30 | Das Haus des Barneveldt * . . . | 5 | Fr. Dingelstedt . . . . | 3 |
| 52 | 1 | 1 | Antonius und Cleopatra * . . | 6 | Shakespeare eing. v. Pabst | 3 |
| | 5 | 1 | Johanna I. . . . . . . . . . | 5 | Scharfenstein . . . . . | 1 |
| | 11 | 17 | Des Meeres und der Liebe Wellen . | 5 | Grillparzer . . . . . . | 1 |
| | 12 | 14 | Adrienne Lecouvreur . . . . . . | 5 | Nach Scribe, v. Laube . | 14 |
| 53 | 1 | 9 | Die Makkabäer. . . . . . . . | 5 | Otto Ludwig . . . . . | 3 |
| | 10 | 1 | Philipp und Perez * . . . . . . | 5 | K. Gutzkow . . . . . | 4 |
| 54 | 9 | 9 | Judith . . . . . . . . . . . | 5 | Friedrich Hebbel. . . . | 4 |
| 55 | 1 | 1 | Der Fechter von Ravenna . . . . | 5 | Fr. Halm . . . . . . . | 8 |
| 56 | 10 | 1 | Narciss . . . . . . . . . . . | 5 | A. E. Brachvogel . . . . | 21 |
| | 12 | 14 | Klytemnestra . . . . . . . . . | 5 | E. Tempeltey . . . . . | 2 |
| 57 | 1 | 1 | Graf Essex . . . . . . . . . | 5 | H. Laube . . . . . . . | 10 |
| 58 | 1 | 1 | Demetrius * . . . . . . . . . | 5 | Nach Schiller, v. G. Kühne | 4 |
| 59 | 9 | 21 | Mazeppa * . . . . . . . . . | 4 | R. Gottschall . . . . . | 3 |
| 60 | 5 | 10 | Die Fabier . . . . . . . . . | 5 | G. Freytag . . . . . . | 2 |
| | 12 | 1 | Blanca von Bourbon * . . . . . | 5 | A. Hirsch . . . . . . | 3 |
| 61 | 1 | 31 | Don Juan d'Austria . . . . . . | 5 | G. zu Putlitz . . . . . | 3 |
| | 10 | 24 | Tristan . . . . . . . . . . . | 4 | J. Weilen . . . . . . | 2 |

## 2. Schauspiele.

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 16 | 11 | 11 | Van Dyk's Landleben * . . . . . . | 6 | Friedr. Kind . . . . . . | 13 |
| | 12 | 11 | Die Waise und der Mörder . . . . | 3 | n. d. Französ. v. Castelli . | 17 |
| 17 | 2 | 20 | Pflicht um Pflicht . . . . . . . | 1 | A. Wolf . . . . . . . | 6 |
| | 3 | 5 | Renata . . . . . . . . . . . . | 5 | Fr. v. Heyden . . . . . | 1 |
| | 9 | 16 | Die Abenteuer der Thorenburg. . . | 5 | A. Heiter . . . . . . . | 1 |
| | 11 | 12 | Graf Benjowsky . . . . . . . . | 5 | A. v. Kotzebue . . . . . | 5 |
| | 11 | 20 | Phädra . . . . . . . . . . . . | 5 | n.d.Frz.d. Racine, v. Schiller | 13 |
| | 11 | 25 | Die Vorposten . . . . . . . . . | 5 | H. Clauren . . . . . . | 2 |
| 18 | 1 | 5 | Das Taschenbuch . . . . . . . . | 3 | A. v. Kotzebue . . . . . | 14 |
| | 1 | 22 | Das Nachtlager in Granada * . . . | 2 | Fr. Kind . . . . . . . | 4 |
| | 3 | 2 | Das Erntefest . . . . . . . . . | 1 | Schausp. Geyer . . . . . | 2 |
| | 4 | 13 | Die Familie Anglade . . . . . . | 3 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 6 |
| | 6 | 21 | Der ewige Jude . . . . . . . . . | 3 | Uber . . . . . . . . . | 1 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| *18* | 9 | 8 | Nathan der Weise | 5 | G. E. Lessing | 31 |
| | 9 | 20 | Correggio und Michel Angelo | 2 | Oehlenschläger | 1 |
| | 9 | 20 | Liebe um Liebe | 1 | Aug. Rublack | 1 |
| | 10 | 6 | Die böhmischen Amazonen | 2 | v. d. Velde | 1 |
| | 10 | 11 | Die Erstürmung von Smolensk | 4 | Frau v. Weissenthurn | 4 |
| | 11 | 7 | Das Leben ein Traum | 4 | Calderon, übers. v. Gries | 15 |
| | 12 | 10 | Der graue Mann | 3 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 1 |
| *19* | 1 | 11 | Der Abend am Waldbrunnen | 1 | Fr. Kind | 2 |
| | 1 | 21 | Der Kirchhof von Savelthem * | 1 | Fr. Kind | 1 |
| | 1 | 25 | Die Aussteuer | 5 | Iffland | 6 |
| | 2 | 15 | Die Piccolomini | 5 | Fr. Schiller | 14 |
| | 3 | 4 | Vetter Benjamin aus Polen | 5 | H. Cuno | 6 |
| | 3 | 25 | Agnes von der Lille | 5 | Fr. v. Weissenthurn | 1 |
| | 4 | 19 | Marie | 1 | A. v. Kotzebue | 3 |
| | 5 | 1 | Simson | 5 | Dr. Blumenhagen | 2 |
| | 5 | 6 | Czar Iwan | 2 | Castelli | 1 |
| | 5 | 9 | Die Selbstmörder | 1 | A. v. Kotzebue | 3 |
| | 8 | 2 | Der Haustyrann | 3 | nach Duval | 4 |
| | 9 | 20 | Wallenstein's Lager | 1 | Schiller | 30 |
| | 10 | 11 | Cervantes in Algier | 5 | Küffner | 1 |
| | 12 | 4 | Das Käthchen von Heilbronn | 6 | H. v. Kleist, bearb. v. Holbein | 54 |
| *20* | 1 | 17 | Das Alpenröslein, d. Patent u. d. Shawl | 3 | Holbein | 8 |
| | 2 | 24 | Die Zweiflerin | 1 | A. Müllner | 2 |
| | 3 | 13 | Die Familie Rosenstein | 3 | n. d. Fz. d. Duval, v. Kurländer | 1 |
| | 4 | 8 | Die Belagerung von Solothurn | 2 | Weidmann | 1 |
| | 4 | 17 | Petrus Appianus | 1 | Fr. Kind | 1 |
| | 4 | 25 | Der Leuchtthurm | 2 | Frhr. v. Houwald | 4 |
| | 5 | 29 | Der Tagsbefehl | 2 | K. Töpfer | 4 |
| | 7 | 18 | Rettung für Rettung | 5 | Beck | 3 |
| | 8 | 8 | Elise von Valberg | 5 | Iffland | 8 |
| | 9 | 1 | Menschenhass und Reue, n. bearb. | 5 | A. v. Kotzebue | 13 |
| | 10 | 2 | Deodata | 4 | A. v. Kotzebue | 2 |
| | 12 | 12 | Fluch und Segen | 2 | Frhr. v. Houwald | 10 |
| | 12 | 14 | Iphigenia | 5 | Goethe | 16 |
| *21* | 1 | 2 | Die Geschwister | 1 | Goethe | 31 |
| | 5 | 21 | Die Truhe | 1 | Fr. Kind | 2 |
| | 8 | 10 | Johann, Herzog von Finnland | 5 | Fr. v. Weissenthurn | 7 |
| | 11 | 12 | Das Feuer im Walde | 1 | Fr. v. Heiden | 1 |
| | 11 | 22 | Die Waise aus Genf | 3 | n. d. Französ. v. Castelli | 7 |
| | 12 | 6 | Prinz Friedrich von Homburg* | 5 | H. v. Kleist, Mus. v Marschner | 31 |
| *22* | 5 | 10 | Die beiden Duennen | 1 | nach Brazier, v. Castelli | 5 |
| | 6 | 27 | Preciosa | 4 | Wolff u. C. M. v. Weber | 105 |
| | 11 | 28 | Die alten Spielkameraden | 2 | Frhr. v. Houwald | 1 |
| *23* | 5 | 11 | Die beiden Galeerensklaven | 3 | n. d. Französ. v. Th. Hell, Mus. v. Schubert | 17 |
| | 5 | 16 | Clementine | 1 | n. d. Frz. v. Th. Hell | 16 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 23 | 9 | 22 | Ali Baba * | 3 | n. d. Frz. v. Th. Hell, Mus. v. Marschner | 2 |
| | 9 | 29 | Fürst und Bürger * | 3 | Frhr. v. Houwald | 2 |
| 24 | 9 | 8 | Herrmann und Dorothea | 4 | n. Goethe, v. C. Töpfer | 24 |
| | 3 | 7 | Der Nachschlüssel | 3 | n. d. Frz. v. Vogel | 3 |
| | 5 | 17 | Die Reise nach Amerika | 1 | Fr. v. Weissenthurn | 1 |
| | 5 | 23 | Die beiden Sergeanten | 3 | n. Aubigny, v. Th. Hell | 11 |
| | 7 | 15 | Mitternacht oder die Enthüllung | 3 | n. Fréderic u. Cronier | 2 |
| 25 | 11 | 10 | Die Schule der Alten | 5 | n. Cas. Delavigne, v. Mosel | 5 |
| | 2 | 10 | Die Advocaten | 5 | Iffland | 16 |
| | 7 | 8 | Marie | 3 | n. d. Frz. v. Th. Hell | 1 |
| 26 | 12 | 23 | Der Korb | 2 | P. M. Dilg | 7 |
| 27 | 6 | 2 | Der Maltheser | 5 | E. Gehe | 3 |
| | 1 | 22 | Ein Tag Karl's V. | 2 | Castelli | 2 |
| | 1 | 4 | Der Erbvertrag | 2 | Vogel | 11 |
| | 2 | 1 | Die Stimme der Natur | 4 | Schröder | 3 |
| | 9 | 17 | Der Löwe von Kurdistan | 5 | v. Frhr. v. Auffenberg | 4 |
| | 10 | 8 | Torquato Tasso | 5 | Goethe | 23 |
| | 12 | 27 | Belisar | 5 | Ed. v. Schenk | 14 |
| 28 | 3 | 10 | Hans Sachs | 4 | Deinhardstein | 35 |
| | 6 | 29 | Drei Tage aus dem Leben eines Spielers | 3 | n. d. Frz. v. Th. Hell | 10 |
| | 7 | 11 | Der Zweikampf | 2 | n. d. Engl. v. Kurländer | 5 |
| | 9 | 27 | Die Königin von 16 Jahren | 2 | n. d. Frz. v. Th. Hell | 31 |
| | 10 | 7 | Die Braut von Kynast | 4 | Klingemann | 1 |
| | 10 | 21 | Yelva * | 2 | n. d. Frz. v. Th. Hell, Mus. v. Reissiger | 29 |
| | 12 | 29 | Adelma | 5 | n. d. Engl. v. Vogel | 2 |
| 29 | 2 | 23 | Der Krönungstag * | 5 | A. Heiter | 1 |
| | 2 | 26 | Ein Tag vor Weihnachten | 2 | C. Töpfer | 6 |
| | 3 | 17 | Mesru, König von Bactriana* | 2 | A. Heiter | 1 |
| | 4 | 26 | König Heinrich IV. | 5 | Shakespeare, n. Schlegel | 7 |
| | 5 | 4 | Der Stern von Sevilla | 5 | n. Lope, v. Zedlitz | 7 |
| | 9 | 20 | Schloss Greifenstein | 6 | Ch. Birch-Pfeiffer | 2 |
| | 10 | 6 | Der Spion | 5 | n. Cooper | 2 |
| | 10 | 8 | Der alte Junggeselle | 3 | | 4 |
| | 10 | 22 | Der Enkel | 1 | n. d. Frz. v. Th. Hell | 3 |
| | 12 | 10 | König Heinrich IV., II. Thl. | 5 | Shakespeare, n. Schlegel | 1 |
| 30 | 3 | 18 | Der Bettler | 1 | E. Raupach | 4 |
| | 6 | 1 | Pfeffer-Rösel | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 23 |
| | 6 | 26 | Das Blümchen Wunderhold | 4 | n. Spindler, v. Lembert | 2 |
| 31 | 1 | 6 | Die Royalisten | 4 | E. Raupach | 1 |
| | 2 | 7 | Philipp | 1 | n. d. Frz. v. Th. Hell | 2 |
| 32 | 2 | 16 | Das Duell-Mandat | 5 | | 7 |
| | 10 | 1 | Die Gebrüder Forster | 5 | n. d. Engl. v. C. Töpfer | 21 |
| | 10 | 13 | Sauer ist süss | 1 | | 2 |
| 33 | 1 | 1 | Maximilians Brautzug | 5 | Deinhardstein, M. v Rastrelli | 2 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 33 | 1 | 7 | Malwine . . . . . . . . . . . . | 2 | n. Scribe, v. Hell . . . . | 5 |
| | 3 | 23 | Das Mährchen im Traum . . . . . | 3 | E. Raupach, Mus. v. Rastrelli | 2 |
| | 4 | 11 | Herr und Sklave . . . . . . . . . | 2 | Zedlitz . . . . . . . . . | 10 |
| | 4 | 27 | Der Erde reinstes Glück. Festspiel. * | 2 | Th. Hell, Mus. v. Reissiger | 1 |
| | 5 | 16 | Das Irrenhaus von Dijon . . . . . | 3 | n. d. Frz. v. Meyer, Mus. v. Baldenecker . . . . . | 2 |
| | 6 | 19 | Leonore . . . . . . . . . . . . | 3 | Holtei, Mus. v. Eberwein . | 5 |
| | 9 | 13 | Hans Luft . . . . . . . . . . . | 3 | n. d. Frz. v. C. Lebrun . | 6 |
| | 11 | 26 | Das graue Männlein . . . . . . . | 5 | Ed. Devrient, Ms. v. Taubert | 3 |
| | 12 | 10 | Die Macht des Blutes . . . . . . . | 3 | Moreto, übers. v. Jeiteles . | 1 |
| | 12 | 16 | Des Goldschmieds Töchterlein . . . | 2 | C. Blum . . . . . . . . | 15 |
| | 12 | 19 | Die Familie Rickeburg . . . . . . | 1 | n. Scribe, v. Castelli. . . | 2 |
| 34 | 2 | 1 | Die Puritanerinnen . . . . . . . . | 2 | n. d. Frz. v. Lebrun. . . . | 2 |
| | 2 | 11 | Die Liebe auf der Alm . . . . . . | 3 | A. Schmidt . . . . . . . | 7 |
| | 8 | 31 | Der Bandit . . . . . . . . . . . | 2 | n. d. Engl. v. Both . . . | 4 |
| | 10 | 30 | Cromwell Protector . . . . . . . | 5 | Ed. Raupach . . . . . . | 2 |
| | 12 | 13 | Der Hirsch. . . . . . . . . . . . | 2 | C. Blum . . . . . . . . | 2 |
| | 12 | 18 | Der Schuldbrief . . . . . . . . . | 1 | Frhr. v. Houwald . . . . | 2 |
| 35 | 1 | 31 | Caravaggio . . . . . . . . . . . | 3 | n. d. Frz. v. Th. Hell . . | 1 |
| | 4 | 3 | Der Traum ein Leben . . . . . . | 4 | Grillparzer . . . . . . . | 2 |
| | 4 | 21 | Die Fürstenbraut . . . . . . . . . | 5 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 6 |
| | 6 | 3 | Joko, der brasil. Affe . . . . . . . | 3 | n. Gabriel, v. Elsner . . . | 2 |
| | 6 | 19 | Der alte Student . . . . . . . | 2 | v. Maltitz . . . . . . . | 26 |
| | 8 | 31 | Die Vorleserin . . . . . . . . . | 2 | n. Bayard, v. W. Koch. . | 16 |
| | 10 | 1 | Sie ist wahnsinnig . . . . . . . . | 2 | n. Melesville, v. Th. Hell. | 17 |
| | 10 | 31 | Johannes Guttenberg . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 19 |
| | 12 | 29 | Die Tochter des Geizigen . . . . . | 2 | n. Bayard, v. Th. Hell . . | 6 |
| 36 | 2 | 4 | Gunst und Liebe. . . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 9 |
| | 2 | 23 | Der Landwirth * . . . . . . . . . | 4 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 33 |
| | 3 | 14 | Folgen einer Missheirath . . . . . | 4 | n. Ancelot, v. Castelli . . | 2 |
| | 9 | 13 | Der Reisewagen . . . . . . . . . | 5 | n. Melesville, v. Th. Hell. | 17 |
| | 9 | 19 | Laurette. . . . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Frz. v. Th. Hell . . | 3 |
| | 10 | 5 | Hans Jürge . . . . . . . . . . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 15 |
| | 10 | 22 | Das Gastmahl zu Rudolstadt *. . . | 1 | E. Gehe . . . . . . . . | 3 |
| | 10 | 29 | Shakespeare in der Heimath . . . . | 4 | v. Holtei . . . . . . . . | 2 |
| 37 | 1 | 1 | Markgraf Friedrich * . . . . . . . . | 3 | M. Döring, Mus. v. Anacker | 2 |
| | 1 | 22 | Der Landwirth. . . . . . . . . . . | 4 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | |
| | 3 | 2 | Marie oder Zeiträume. . . . . . . | 3 | n. d. Frz. v. Th. Hell . . | 3 |
| | 3 | 27 | Die Schule des Lebens . . . . . . | 5 | E. Raupach . . . . . . | 19 |
| | 4 | 5 | Die Tochter Cromwell's . . . . . . | 1 | n. Rochemont, von Alex. Cosmar . . . . . . . . | 4 |
| | 9 | 7 | Vetter Heinrich . . . . . . . . . | 5 | | 5 |
| | 9 | 30 | Rubens in Madrid . . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 31 |
| | 11 | 16 | Kean . . . . . . . . . . . . . . | 5 | n. d. Frz. v. Wollheim. . | 5 |
| 38 | 1 | 1 | Mariana . . . . . . . . . . . . . | 5 | n. Sheridan, v. Treitschke | 1 |
| | 1 | 21 | Lorbeerbaum u. Bettelstab. . . . . | 4 | v. Holtei . . . . . . . . | 9 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 38 | 3 | 5 | Der Pflegevater | 4 | | 8 |
| | 3 | 31 | Corona von Saluzzo | 5 | E. Raupach | 4 |
| | 5 | 30 | Andrea | 4 | Dr. A. E. Wollheim | 1 |
| | 9 | 29 | Verirrungen | 5 | Ed. Devrient | 10 |
| | 10 | 15 | Der Maler | 3 | n. Scribe, v. A. Herrmann | 2 |
| | 11 | 10 | Ein Duell unter Richelieu | 3 | n. Lafroy, v. Grohmann | 2 |
| | 12 | 1 | Vater und Vormund | 3 | n. Souvestre, v. A. Herrmann | 2 |
| | 12 | 18 | Luise von Lignerolles | 5 | n. Legouvé, v. Th. Hell | 5 |
| | 12 | 27 | Zurücksetzung | 4 | C. Töpfer | 13 |
| 39 | 1 | 1 | Die Geschwister | 3 | E. Raupach | 18 |
| | 2 | 9 | Wilhelm Kollmann | 4 | | 1 |
| | 4 | 27 | Des Stranders Tochter | 5 | n. Sheridan Knowles, v. Treitschke | 3 |
| | 5 | 4 | Pflicht und Liebe | 2 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 2 |
| | 12 | 7 | Geliebte und Braut | 2 | n. Souvestre, v. Schuster. | 1 |
| | 12 | 14 | Noch ist es Zeit | 3 | A. P. | 8 |
| | 12 | 20 | Der Dorfarzt | 2 | n. Melesville | 2 |
| 40 | 2 | 3 | Der beste Arzt | 4 | Fr. Fels | 5 |
| | 2 | 15 | Der Fabrikant | 3 | n. Souvestre, v. Ed. Devrient | 11 |
| | 3 | 2 | Der Staatsminister | 5 | n. Bulwer, v. Dr. Bärmann | 3 |
| | 3 | 14 | Der Fremde | 5 | Fr. v. Weissenthurn | 5 |
| | 8 | 23 | Scheiben-Toni | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 9 |
| | 9 | 3 | Die Sklaven | 3 | n. Foucher, v. A. Herrmann | 1 |
| | 9 | 28 | Werner oder Herz und Welt | 5 | C. Gutzkow | 19 |
| | 10 | 6 | Schwärmerei nach der Mode | 4 | C. Blum | 3 |
| 41 | 1 | 30 | Marie | 4 | A. P. | 2 |
| | 8 | 17 | Jarvis | 2 | Lafont | 6 |
| | 9 | 29 | Heimkehr des Sohnes | | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 1 |
| | 10 | 16 | Ideal und Leben | 5 | E. Raupach | 2 |
| | 11 | 2 | Elisabeth | 6 | Ch. Birch-Pfeiffer | 3 |
| 42 | 1 | 1 | Der Sohn der Wellen | 5 | Dr. Bärmann | 5 |
| | 1 | 27 | Bruder Kain | 4 | H. Schmidt | 2 |
| | 2 | 20 | Muttersegen | 5 | n. d. Frz. v. Friedrich | 17 |
| | 7 | 21 | Der Sohn der Wildniss | 5 | Halm | 17 |
| | 10 | 22 | Die Tante in Corsica | 3 | | 1 |
| | 11 | 19 | Die Krone von Cypern | 5 | Ed. v. Schenk | 2 |
| | 12 | 18 | Ein weisses Blatt | 5 | K. Gutzkow | 9 |
| 43 | 1 | 27 | Der Siegelring | 4 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 3 |
| | 5 | 25 | Nacht und Morgen | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 14 |
| | 8 | 9 | Camoens | 1 | Fr. Halm | 1 |
| | 8 | 29 | Ein Geheimniss | 3 | n. d. Frz. v. Kettel | 3 |
| | 8 | 30 | Der Königslieutenant | 5 | K. Gutzkow | 17 |
| | 10 | 2 | Ein Brief | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 8 |
| | 10 | 21 | Treue Liebe | 5 | Ed. Devrient | 13 |
| | 10 | 28 | Vater Hiob | 2 | n. d. Französ. v. Börnstein | 1 |
| | 11 | 6 | Shakespeare | 3 | Braunthal | 2 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 43 | 11 | 25 | Mutter und Sohn . . . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 20 |
| 44 | 1 | 22 | Fräulein v. Belle-Isle . . . . . . . | 5 | n. Dumas, v. Holbein . . | 1 |
| | 1 | 29 | Estella . . . . . . . . . . . . . | 1 | n. Scribe . . . . . . . . | 8 |
| | 5 | 19 | Christoph und Renata. . . . . . . | 2 | n. Auvrey, v. C. Blum . . | 21 |
| | 10 | 28 | Thomas Thyrnau . . . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 13 |
| 45 | 1 | 19 | Die Marquise v. Vilette . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 23 |
| | 6 | 23 | Ein Soldatenherz . . . . . . . . . | 4 | n. d. Frz. v. F. Heine . . | 2 |
| | 8 | 9 | Der Brief aus der Schweiz . . . . | 5 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 7 |
| | 8 | 25 | Der dreizehnte November . . . . . | 3 | K. Gutzkow. . . . . . . | 4 |
| | 12 | 15 | Die Dame von St. Tropez . . . . . | 5 | n. Bourgeois u. Denery . | 12 |
| | 12 | 27 | Der alte Magister. . . . . . . . . | 3 | R. Benedix . . . . . . . | 21 |
| 46 | 3 | 8 | Graf Waltron . . . . . . . . . . | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 1 |
| | 4 | 1 | Don Cäsar von Irun . . . . . . . | 5 | n. Dumanoir, v. Friedrich | 8 |
| | 4 | 19 | Ein deutscher Krieger. . . . . . . | 3 | Bauernfeld . . . . . . . | 10 |
| | 5 | 21 | Ahasver . . . . . . . . . . . . . | 5 | n. d. Frz. v. C. Schmidt, Mus. v. W. Fischer . . | 2 |
| | 6 | 28 | Ein Weib aus dem Volke . . . . . | 5 | n. Dennery u. Mellian . . | 10 |
| | 9 | 19 | Der Meister und seine Gesellen . . | 6 | Heyne . . . . . . . . . | 2 |
| | 9 | 28 | Anna von Oesterreich. . . . . . . | 6 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 8 |
| | 11 | 11 | Die Karlsschüler . . . . . . . . . | 5 | H. Laube. . . . . . . . | 17 |
| 47 | 1 | 1 | Eine Familie. . . . . . . . . . . | 6 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 8 |
| | 1 | 27 | König René's Tochter . . . . . . . | 1 | n. Henrik Herz, v. Leo . | 18 |
| | 2 | 25 | Hausmütterchen . . . . . . . . . | 1 | n. d. Frz. v. F. Heine . . | 9 |
| | 4 | 25 | Georg Washington*. . . . . . . . | 5 | J. Dornau . . . . . . . | 3 |
| | 8 | 2 | Der Bankerottirer. . . . . . . . . | 2 | Aug. Haake. . . . . . . | 3 |
| | 11 | 9 | Donna Maria de Molina. . . . . . | 5 | F. Halm . . . . . . . . | 1 |
| | 12 | 14 | Ein Billet . . . . . . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 8 |
| | 12 | 19 | Das Versprechen . . . . . . . . . | 1 | Bauernfeld . . . . . . . | 3 |
| | 1 | 1 | Wullenweber* . . . . . . . . . . | 5 | K. Gutzkow. . . . . . . | 3 |
| | 2 | 18 | Dorf und Stadt. . . . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 39 |
| 48 | 3 | 11 | Ottfeld's Erben* . . . . . . . . . | 5 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 2 |
| | 4 | 13 | Die Valentine . . . . . . . . . . | 6 | G. Freitag . . . . . . . | 20 |
| | 5 | 12 | Luiz de Sousa . . . . . . . . . . | 3 | d'Almeida-Garrett . . . . | 2 |
| | 7 | 31 | Der Pfarrherr . . . . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 12 |
| | 9 | 25 | Christoph Columbus . . . . . . . | 3 | Werder. . . . . . . . . | 3 |
| | 11 | 5 | Landgraf Friedrich*. . . . . . . . | 5 | Alex. Rost . . . . . . . | 2 |
| | 12 | 9 | Die Macht der Vorurtheile . . . . | 4 | Elis. Sangalli . . . . . . | 2 |
| 49 | 1 | 29 | Raphael Sanzio. . . . . . . . . . | 5 | A. v. Wollheim . . . . . | 3 |
| | 8 | 30 | Der Königslieutenant* . . . . . . | 5 | K. Gutzkow. . . . . . . | 17 |
| | 9 | 20 | Deborah . . . . . . . . . . . . . | 4 | S. Mosenthal . . . . . . | 22 |
| | 10 | 1 | Im Walde . . . . . . . . . . . . | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 6 |
| | 10 | 29 | Graf Waldemar. . . . . . . . . . | 5 | G. Freitag . . . . . . . | 5 |
| | 12 | 8 | Adrienne. . . . . . . . . . . . . | 5 | O. Prechtler. . . . . . . | 2 |
| 50 | 1 | 1 | Mazarin . . . . . . . . . . . . . | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 3 |
| | 2 | 20 | Der Kaufmann . . . . . . . . . . | 5 | R. Benedix . . . . . . . | 5 |
| | 3 | 12 | Der Genius und die Gesellschaft . . | 5 | Elise Schmidt. . . . . . | 1 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 50 | 7 | 26 | Hölderlin's Liebe* | 1 | Feodor Wehl | 2 |
| | 8 | 24 | Die Rose v. Avignon | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer | 2 |
| 51 | 1 | 24 | Ein deutsches Dichterleben | 5 | S. Mosenthal | 2 |
| | 3 | 9 | Bojazzo und seine Familie | 5 | n. d. Frz. v. Marr | 2 |
| | 3 | 22 | Cymbeline* | 5 | Shakespeare, eing. v. Bürck | 2 |
| | 4 | 21 | Das Forsthaus | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer | 2 |
| 52 | 1 | 16 | Sie ist schuldig | 1 | n. Moreau u. Delcour | 1 |
| | 3 | 16 | Ein Ring | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 2 |
| | 4 | 25 | Diana von Mirmanda | 5 | n. Emil Augier | 5 |
| | 6 | 9 | Die Adoptivschwester | 2 | n. d. Frz. v. Meixner | 2 |
| | 8 | 15 | Paolo Rocca | 1 | O. Prechtler | 3 |
| | 9 | 20 | Nähkäthchen* | 3 | Th. Apel | 8 |
| 53 | 2 | 2 | Ein alter Musikant | 1 | Ch. Birch-Pfeiffer | 3 |
| | 2 | 14 | Sullivan | 3 | n. Melesville | 4 |
| | 3 | 28 | Wie man Häuser baut | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer | 5 |
| | 7 | 1 | Dornen und Lorbeer | 2 | n. C. Lefort | 6 |
| | 8 | 20 | Eine Frau | 4 | W. Waldherr | 3 |
| | 8 | 31 | Die Tochter des Gefangenen | 5 | n. d. Frz. | 3 |
| | 9 | 22 | Mathilde | 4 | R. Benedix | 12 |
| | 10 | 17 | Rose und Röschen | 3 | Ch. Birch-Pfeiffer | 14 |
| | 10 | 26 | Die Waise aus Lowood | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer | 26 |
| 54 | 1 | 1 | Zar und Bürger* | 5 | W. Wolfsohn | 8 |
| | 3 | 18 | Der Sonnwendhof | 5 | S. Mosenthal | 6 |
| | 11 | 21 | Der Spielwaarenhändler | 1 | n. d. Frz. v. Erlach | 4 |
| | 11 | 27 | Die alte Jungfer | 4 | R. Benedix | 2 |
| | 12 | 2 | Krisen | 4 | Bauernfeld | 7 |
| 55 | 3 | 10 | Ideal und Welt | 5 | R. Griepenkerl | 1 |
| | 8 | 10 | Lady Tartuffe | 5 | n. d. Französ. d. Girardin, von Laube | 6 |
| 56 | 9 | 9 | Vom Herzen | 3 | G. zu Putlitz | 1 |
| | 2 | 15 | Ella Rose* | 5 | K. Gutzkow | 5 |
| | 3 | 30 | Die Brüder* | 5 | J. Hammer | 3 |
| | 8 | 23 | Anton und Cordelia* | 5 | A. Schlönbach | 1 |
| | 19 | 14 | Die Lady von Worsley Hall | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 3 |
| | 10 | 22 | Ueber's Meer | 1 | G. zu Putlitz | 1 |
| 57 | 0 | 24 | Nur eine Seele* | 5 | W. Wolfsohn | 23 |
| 58 | 3 | 6 | Die Grille | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 23 |
| | 1 | 30 | Die Osternacht* | 5 | W. Wolfsohn | 5 |
| | 19 | 24 | Der Copist | 1 | n. Meilhac, v. Hiltl | 5 |
| | 10 | 1 | Heinrich von Schwerin | 5 | G. v. Meyern | 6 |
| 59 | 1 | 28 | Das Testament des grossen Kurfürsten | 5 | G. zu Putlitz | 11 |
| | 1 | 1 | Mahomed und Irene* | 5 | A. Schnetger | 4 |
| | 1 | 3 | Anna-Lise | 5 | H. Hersch | 12 |
| | 3 | 17 | Heinrich der Löwe | 5 | Franz Nissel | 3 |
| | 4 | 15 | Iffland | 4 | | 1 |
| | 7 | 3 | Philippine Welser | 5 | O. v. Redwitz | 3 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| *59* | 10 | 1 | Heinrich IV. (Beide Theile) . . . . | 5 | n. Shakespeare, v. Laube . | 4 |
| | 10 | 11 | Der Leiermann und sein Pflegekind | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 6 |
| | 12 | 17 | Die Tonkunst und deutsche Meister* | 1 | Dr. Jul. Pabst . . . . . | 5 |
| *60* | 3 | 26 | Elisabeth Charlotte . . . . . . . . | 5 | Paul Heyse . . . . . . . . | 2 |
| | 5 | 31 | Freund Grandet . . . . . . . . . | 3 | M. v. W. . . . . . . . . . | 4 |
| | 6 | 9 | Ein Kind des Glücks . . . . . . . | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 6 |
| | 8 | 24 | Mit der Feder . . . . . . . . . . | 1 | S. Schlesinger . . . . . . | 5 |
| | 8 | 26 | Die Stiefmutter. . . . . . . . . . | 3 | R. Benedix . . . . . . . . | 5 |
| | 8 | 26 | Theodor Körner . . . . . . . . . | 1 | H. Dreher . . . . . . . . | 1 |
| *61* | 1 | 1 | Die Herrmannsschlacht . . . . | 5 | H. v. Kleist, bearb. v. Feod. Wehl . . . . . . . . . | 3 |
| | 1 | 18 | Ein Wintermährchen . . . . . | 4 | Shakespeare. . . . . . . . | 12 |
| | 5 | 26 | Der Goldbauer . . . . . . . . . . | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 5 |
| | 7 | 4 | Kuss und Gelübde* . . . . . . . . | 5 | G. Kühne . . . . . . . . . | 2 |
| | 10 | 1 | Der Zunftmeister von Nürnberg . . | 5 | O. v. Redwitz . . . . . . . | 3 |
| | 11 | 30 | Das erste weisse Haar* . . . . . . | 1 | n. Oct. Feuillet, v. R. Waldmüller (E. Duboc) . . . | 1 |

## 3. Lustspiele und Possen.

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *16* | 10 | 24 | Der Vielwisser . . . . . . . . . . | 5 | Kotzebue . . . . . . . . . | 3 |
| | 10 | 29 | Der Verschwiegene wider Willen. . | 1 | Kotzebue . . . . . . . . . | 15 |
| | 11 | 19 | Der Schneider und sein Sohn . . . | 5 | n. Morton, v. Schröder . . | 11 |
| | 11 | 18 | Die beiden Klingsberge . . . . . . | 4 | Kotzebue . . . . . . . . . | 17 |
| | 12 | 8 | Welcher ist der Bräutigam . . . . | 4 | Frau v. Weissenthurn . . | 14 |
| | 12 | 12 | Der Jurist und der Bauer . . . . . | 2 | Rautenstrauch . . . . . . . | 25 |
| *17* | 1 | 6 | Das Liebespärchen . . . . . . . . | 2 | Fr. Georgi . . . . . . . | 1 |
| | 1 | 6 | Der Diener zweier Herren . . . . . | 2 | Goldoni . . . . . . . . . . | 15 |
| | 1 | 15 | Consequent . . . . . . . . . . . | 4 | Fr. Georgi . . . . . . . | 1 |
| | 2 | 17 | Das Gut Sternberg . . . . . . . . | 4 | Frau v. Weissenthurn . . | 19 |
| | 2 | 25 | Der Blitz . . . . . . . . . . . . | 1 | A. Müllner . . . . . . . | 7 |
| | 3 | 11 | Er mengt sich in Alles . . . . . . | 5 | Jünger . . . . . . . . . . | 29 |
| | 3 | 16 | Der Geizige . . . . . . . . . . | 5 | Molière . . . . . . . . . . | 26 |
| | 5 | 11 | Das Mädchen aus der Fremde. . . | 2 | E. Willig . . . . . . . . . | 1 |
| | 5 | 29 | Die kluge Frau im Walde . . . . | 5 | Kotzebue . . . . . . . . . | 2 |
| | 6 | 10 | Peter und Paul. . . . . . . . . . | 3 | Castelli . . . . . . . . . . | 10 |
| | 7 | 2 | Der erste April. . . . . . . . . . | 1 | E. Lebrun . . . . . . . | 1 |
| | 7 | 13 | Standesproben . . . . . . . . . . | 3 | Babo . . . . . . . . . . . | 4 |
| | 7 | 15 | Die Onkelei . . . . . . . . . . . | 1 | A. Müllner . . . . . . . | 8 |
| | 7 | 29 | Shakespeare als Liebhaber. . . . . | 1 | n. Duval, v. Kurländer. . | 2 |
| | 7 | 31 | Das Wachscabinet . . . . . . . . | 2 | Klähr. . . . . . . . . . . | 1 |
| | 8 | 24 | Der verbannte Amor . . . . . . . | 4 | Kotzebue . . . . . . . . | 8 |
| | 10 | 2 | Donna Diana . . . . . . . . . | 5 | n. Moreto, v. C. A. West. | 66 |
| | 11 | 15 | Der Weinberg an der Elbe*. . . . | 1 | Fr. Kind, Musik v. Weber | 4 |

| Jahr der 1. Aufführung. | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 18 | 1 | 15 | U. A. w. g. oder die Einladungskarte | 1 | A. v. Kotzebue . . . . . | 9 |
| | 1 | 22 | Trau, schau, wem! . . . . . . . . . | 1 | K. Schall . . . . . . . . . | 20 |
| | 1 | 29 | Das wilde Heer . . . . . . . . . . | 1 | | 2 |
| | 2 | 5 | Der Citherschläger und das Gaugericht | 2 | A. v. Kotzebue . . . . . | 1 |
| | 2 | 5 | Der Freimaurer . . . . . . . . . | 1 | A. v. Kotzebue . . . . . | 19 |
| | 3 | 5 | Die drei Wahrzeichen. . . . . . . | 5 | Fr. v. Holbein . . . . . | 23 |
| | 3 | 26 | Die Brüder Philibert . . . . . . . | 3 | n. Picard, v. C. Blume . . | 5 |
| | 4 | 2 | Der Schiffscapitän . . . . . . . . | 1 | n. Théaulon, v. Frhr. v. Biedenfeldt. . . . . . . . | 2 |
| | 5 | 10 | Der Hund des Aubri . . . . . . . | 1 | P. A. Wolff . . . . . . . | 1 |
| | 5 | 11 | Der Schatz . . . . . . . . . . . | 1 | Contessa . . . . . . . . . | 4 |
| | 6 | 27 | Die Drillinge . . . . . . . . . . | 4 | Bonin . . . . . . . . . . | 17 |
| | 7 | 5 | Der Doppelpapa . . . . . . . . . | 3 | G. Hagemann . . . . . . . | 4 |
| | 7 | 10 | Die vier Jahreszeiten . . . . . . . | 2 | Charron. . . . . . . . . . | 9 |
| | 7 | 26 | Der Bettelstudent. . . . . . . . . | 3 | | 2 |
| | 8 | 14 | Die Abenteuer im Gasthofe . . . . | 2 | Kurländer. . . . . . . . . | 3 |
| | 10 | 7 | Der Verräther . . . . . . . . . . | 1 | Fr. Holbein . . . . . . . . | 33 |
| | 10 | 22 | Der unterbrochene Schwätzer . . . | 1 | Contessa . . . . . . . . . | 2 |
| | 11 | 19 | Der Rasttag . . . . . . . . . . . | 1 | n. d Französ. v. Castelli. | 1 |
| | 12 | 3 | Die Flitterwochen . . . . . . . . | 1 | Schilling . . . . . . . . . | 1 |
| 19 | 1 | 11 | Das Landleben . . . . . . . . . . | 3 | Steigentesch . . . . . . . | 2 |
| | 2 | 25 | Die Charade . . . . . . . . . . . | 2 | Kurländer . . . . . . . . . | 2 |
| | 3 | 13 | Die armen Maler . . . . . . . . . | 1 | Karl Jents . . . . . . . . | 1 |
| | 3 | 18 | Die Laune des Verliebten. . . | 1 | Goethe . . . . . . . . . . | 5 |
| | 4 | 15 | Das Vogelschiessen . . . . . . . . | 5 | H. Clauren . . . . . . . . | 12 |
| | 5 | 28 | Der Liebe Zauberkünste. . . . . . | 3 | Vogel. . . . . . . . . . . | 1 |
| | 7 | 2 | Die Entführung . . . . . . . . . | 3 | Jünger . . . . . . . . . . | 13 |
| | 7 | 6 | Der Mann im Feuer . . . . . . . | 3 | L. Schmidt . . . . . . . . | 12 |
| | 7 | 25 | Lully und Quinault. . . . . . . . | 1 | Castelli . . . . . . . . . | 2 |
| | 10 | 21 | Der Hausdoctor . . . . . . . . . | 3 | Ziegler . . . . . . . . . . | 1 |
| | 11 | 4 | Die vier Temperamente . . . . . . | 3 | Ziegler . . . . . . . . . . | 2 |
| | 11 | 4 | Vierzehn Tage nach Sicht. . . . . | 1 | Ziegler . . . . . . . . . . | 2 |
| | 11 | 23 | Ein Besuch im Narrenhause. . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 2 |
| | 11 | 30 | Das Loch in der Thüre . . . . . . | 5 | Stephanie d. j., bearb. v. C. Jents . . . . . . | 1 |
| 20 | 2 | 15 | Carolus Magnus . . . . . . . . . | 3 | A. v. Kotzebue . . . . . | 2 |
| | 2 | 17 | Die eifersüchtige Frau . . . . . . | 2 | n. d. Engl. v. A. v. Kotzebue | 19 |
| | 3 | 7 | Verlegenheit und List . . . . . . | 3 | n. d. Franz. v. A. v. Kotzebue | 9 |
| | 4 | 8 | Die seltsame Wette. . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. . . . . . . | 17 |
| | 5 | 7 | Die Gunst der Kleinen . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. J. v. Plötz | 1 |
| | 5 | 22 | Das letzte Mittel . . . . . . . . | 4 | Frau v. Weissenthurn . . | 36 |
| | 6 | 30 | Capitän Belronde. . . . . . . . . | 5 | A. v. Kotzebue . . . . . | 1 |
| | 7 | 9 | Die seltsame Entführung . . . . . | 1 | Kurländer. . . . . . . . . | 3 |
| | 8 | 6 | Beruf zur Kunst . . . . . . . . . | 1 | Th. Hell . . . . . . . . . | 1 |
| | 9 | 23 | Das war ich . . . . . . . . . . . | 1 | H. Huth . . . . . . . . . | 37 |
| | 10 | 19 | Die beiden Gutsherren . . . . . . | 5 | Jul. v. Voss. . . . . . . . | 1 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 20 | 11 | 14 | Pommersche Intriguen . . . . . . | 3 | C. Lebrun . . . . . . . . | 2 |
| 21 | 2 | 1 | Der Kaufmann von Venedig . | 5 | Shakespeare, übersetzt von Schlegel . . . . . . . | 51 |
| | 2 | 20 | Der Bethlehemitische Kindermord . | 2 | Schauspieler Geyer. . . . | 2 |
| | 3 | 5 | Das öffentliche Geheimniss . . . . | 3 | n. Calderon u. Gozzi, von Lembert . . . . . . . | 4 |
| | 5 | 11 | Nein! . . . . . . . . . . . . . . | 1 | Frhr. v. Möser . . . . . | 7 |
| | 5 | 21 | Der Educationsrath . . . . . . . . | 1 | A. v. Kotzebue . . . . . | 5 |
| | 5 | 29 | Ich bin mein Bruder! . . . . . . . | 1 | Contessa . . . . . . . . . | 11 |
| | 6 | 5 | Das Posthaus in Treuenbrietzen . . | 1 | A. v. Kotzebue . . . . . | 3 |
| | 6 | 12 | Es spukt . . . . . . . . . . . . | 2 | Frau v. Weissenthurn . . | 10 |
| | 7 | 6 | Der Nachtwächter . . . . . . . . | 2 | Th. Körner . . . . . . . | 14 |
| | 7 | 10 | Der Wildfang . . . . . . . . . . | 3 | A. v. Kotzebue . . . . . | 6 |
| | 7 | 28 | Der Oberst. . . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Walldorf | 12 |
| | 8 | 4 | Der Secretär und der Koch . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Scribe . | 11 |
| | 9 | 2 | Lehrer, Schüler und Corrector . . . | 1 | n. d. Französ. . . . . . . . | 3 |
| | 9 | 7 | Des Herzogs Befehl. . . . . . . . | 4 | C. Töpfer . . . . . . . . | 19 |
| 22 | 1 | 2 | Der Bürgermeister von Saardam . . | 3 | G. Römer . . . . . . . . | 7 |
| | 2 | 28 | Die Reise zur Hochzeit . . . . . . | 3 | n. d. Französ. v. Lembert | 60 |
| | 5 | 24 | Der Zinngiesser . . . . . . . . . | 2 | n. Holberg, v. Treitschke. | 7 |
| | 5 | 28 | Die Brüder . . . . . . . . . . . | 5 | n. Terenz . . . . . . . . | 3 |
| | 6 | 7 | Die Talentprobe . . . . . . . . . | 1 | Gubitz . . . . . . . . . | 1 |
| | 6 | 10 | Proberollen . . . . . . . . . . . | 1 | Breitenstein . . . . . . . | 2 |
| | 6 | 16 | Der Alte muss! . . . . . . . . . | 2 | C. L. Costenoble. . . . . | 3 |
| | 7 | 28 | Wohlfeil leben . . . . . . . . . . | 5 | n. Schröder, v. Costenoble | 2 |
| | 8 | 3 | Die beiden Billets . . . . . . . . | 1 | Ant. Wall . . . . . . . . | 9 |
| | 8 | 23 | Nr. 777 . . . . . . . . . . . . . | 1 | C. Lebrun . . . . . . . . | 65 |
| | 8 | 30 | Der bucklige Liebhaber . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Castelli. | 1 |
| | 9 | 15 | Die Reise nach Dieppe . . . . . . | 3 | n. d. Französ. . . . . . . | 12 |
| | 9 | 30 | Der Wunderschrank. . . . . . . . | 4 | Holbein. . . . . . . . . . | 3 |
| | 10 | 21 | Der Weibertausch . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Castelli . | 2 |
| | 10 | 31 | Die Pilgerin . . . . . . . . . . . | 4 | Frau v. Weissenthurn . . | 4 |
| | 12 | 12 | Cervantes Porträt . . . . . . . . | 3 | | 3 |
| 23 | 1 | 27 | Der Unschuldige muss viel leiden . | 3 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 13 |
| | 4 | 3 | Der Bräutigam aus Mexico . . . . | 5 | H. Clauren . . . . . . . . | 13 |
| | 6 | 10 | Die heimlich Vermählten . . . . . | 1 | n. Baron, v. W. Vogel . . | 1 |
| | 7 | 15 | Sympathie . . . . . . . . . . . . | 2 | C. Lebrun . . . . . . . . | 1 |
| | 8 | 2 | Ich irre mich nie! . . . . . . . . | 2 | n. d. Französ. v. C. Lebrun | 20 |
| | 8 | 29 | Die buchstäbliche Auslegung d. Gesetze | 3 | n. Vafflard u. Fulgeme, v. W. D. . . . . . . . . | 8 |
| | 9 | 5 | Junggeselle und Ehemann . . . . . | 1 | v. Brainel. . . . . . . . . | 1 |
| | 10 | 7 | Marie und Marlise . . . . . . . . | 4 | | 1 |
| | 11 | 11 | Der Hofmeister in tausend Aengsten | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 61 |
| | 12 | 11 | Der Empfehlungsbrief. . . . . . . | 4 | Carl Töpfer . . . . . . . | 2 |
| 24 | 1 | 4 | Der Wollmarkt. . . . . . . . . . | 4 | H. Clauren . . . . . . . | 6 |
| | 5 | 17 | Die Engländerin . . . . . . . . . | 1 | Frau v. Weissenthurn . . | 2 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 24 | 6 | 2 | Der Herr Gevatter . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 6 |
| | 6 | 27 | Die Schule der Ehescheuen . . . . | 3 | | 4 |
| | 7 | 20 | Der Traum . . . . . . . . . . | 1 | Frau v. Weissenthurn . . | 1 |
| | 10 | 12 | Ein Haus zu verkaufen . . . . . . | 1 | n.d.Fr.v.Fr.v.Weissenthurn | 3 |
| | 11 | 9 | Der Prinz und der Kammerpächter . | 3 | A. Steinau . . . . . . . | 3 |
| | 12 | 7 | Die lachenden Erben . . . . . . . | 1 | | 1 |
| 25 | 1 | 11 | Der Kuss nach Sicht . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 1 |
| | 1 | 17 | Der wahrhafte Lügner . . . . . . | 1 | n. Scribe u. Melesville, von T' umb . . . . . . . . | 1 |
| | 4 | 7 | Die beiden Figaro . . . . . . . . | 5 | n. Jünger . . . . . . . . | 3 |
| | 4 | 18 | Flinte und Pinsel . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 3 |
| | 4 | 18 | Die eheliche Probe . . . . . . . . | 1 | Dalberg . . . . . . . . . | 1 |
| | 4 | 28 | Der Parasit . . . . . . . . . . . | 5 | n. d. Französ. v. Schiller . | 5 |
| | 5 | 15 | Die Steckenpferde . . . . . . . . | 5 | P. A. Wolf . . . . . . . | 5 |
| | 6 | 17 | Sechzehn Jahr und schon so alt! . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 1 |
| | 8 | 12 | Die beiden Briten . . . . . . . . | 3 | n. d. Französ. v. C. Blum | 19 |
| | 8 | 26 | Die Unzertrennlichen . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 5 |
| | 9 | 18 | Ahnenstolz in der Kirche . . . . . | 1 | n. Scribe u. Mazères, von Lampert . . . . . . . | 13 |
| | 10 | 3 | Schein und Sein . . . . . . . . . | 5 | C. Töpfer . . . . . . . . | 3 |
| 26 | 1 | 2 | Die Dame Kobold* . . . . . . . . | 5 | Calderon, übers. v. Gries . | 1 |
| | 1 | 9 | Erziehung macht den Menschen . . | 5 | Ayrenhof . . . . . . . . | 2 |
| | 1 | 26 | Zwei sind fünf . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. . . . . . . | 5 |
| | 2 | 1 | Komm' her! . . . . . . . . . . . | 1 | | 10 |
| | 3 | 7 | Pferde und Wagen . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell . | 1 |
| | 3 | 30 | Die falschen Vertraulichkeiten . . . | 3 | n. Miravaux . . . . . . . . | 1 |
| | 4 | 2 | Erste Liebe . . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 17 |
| | 5 | 15 | Zu zahm und zu wild . . . . . . . | 4 | A. Albini . . . . . . . . | 1 |
| | 5 | 19 | Der letzte Tag der Herrlichkeit . . | 1 | | 1 |
| | 7 | 4 | Die Komödie aus dem Stegreif . . . | 1 | J. F. Jünger . . . . . . | 2 |
| | 8 | 18 | Liebeszunder . . . . . . . . . . . | 1 | n. Scribe u. Delavigne, von Castelli . . . . . . . . | 4 |
| | 8 | 22 | Das ändert die Sache . . . . . . . | 1 | | |
| | 9 | 1 | Flattersinn und Liebe . . . . . . . | 4 | n. d. Französ. v. Kurländer | 4 |
| | 9 | 26 | Die Erbschaft . . . . . . . . . . | 1 | Kotzebue . . . . . . . . | 14 |
| | 10 | 3 | Röschens Aussteuer . . . . . . . . | 3 | n. d. Franz. v. Fr. Elmenreich | 9 |
| | 10 | 16 | Kunst und Natur . . . . . . . . . | 4 | A. Albini . . . . . . . . | 13 |
| | 11 | 23 | Er weiss Alles . . . . . . . . . . | [illegible] | n. Picard, v. Dr. Birch. . | 1 |
| | 11 | 27 | Ein Mann hilft dem andern . . . . | 1 | Frau v. Weissenthurn . . | 28 |
| | 12 | 5 | Lasst die Todten ruhen . . . . . . | 3 | E. Raupach . . . . . . . | 6 |
| 27 | 1 | 11 | Die Mäntel . . . . . . . . . . . | 2 | n. Scribe, v. Blum . . . . | 43 |
| | 3 | 8 | Dichter und Schauspieler . . . . . | 3 | Lembert . . . . . . . . | 2 |
| | 7 | 23 | Schlafrock und Uniform . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. L. Angely | 1 |
| | 8 | 10 | Die Flitterwochen . . . . . . . . | 2 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 3 |
| | 8 | 19 | Die Benefizvorstellung . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 16 |
| | 12 | 31 | Das Manuscript . . . . . . . . . | 5 | Frau v. Weissenthurn . . | 3 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| *28* | 2 | 14 | Die Vernunftheirath. . . . . . . . | 2 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 4 |
| | 6 | 3 | Der Mann von fünfzig Jahren . . . | 2 | P. A. Wolf . . . . . . . | 4 |
| | 6 | 20 | Der Diplomat . . . . . . . . . . | 2 | n. Scribe u. Delavigne, v. Th. Hell . . . . . . . | 12 |
| | 7 | 18 | Mirandolina . . . . . . . . . . . | 3 | n. Goldoni, v. C. Blum. . | 35 |
| | 9 | 1 | Der zerbrochene Krug . . . . | 1 | H. v. Kleist. . . . . . . | 12 |
| | 9 | 5 | Glück durch Unglück. . . . . . . | 1 | Schildbach . . . . . . . | 1 |
| | 9 | 9 | Der König von gestern . . . . . . | 1 | St. Schütze . . . . . . . | 1 |
| | 11 | 4 | Man kann sich irren . . . . . . | 1 | Steigentesch. . . . . . . | 3 |
| | 11 | 11 | Nehmt ein Exempel daran. . . . . | 1 | C. Töpfer. . . . . . . . | 38 |
| *29* | 1 | 8 | Die Schleichhändler. . . . . . . . | 4 | E. Raupach. . . . . . . . | 54 |
| | 1 | 20 | Das Quartettchen im Hause . . . . | 1 | C. W. Contessa . . . . . | 6 |
| | 2 | 9 | Spiele des Zufalls. . . . . . . . | 3 | n. Jünger, v. Lebrun . . | 11 |
| | 3 | 3 | Der geraubte Kuss . . . . . . . . | 1 | E. Raupach. . . . . . . . | 3 |
| | 3 | 5 | Der beste Ton . . . . . . . . . . | 4 | C. Töpfer. . . . . . . . . | 32 |
| | 6 | 5 | Das Haus am Walle . . . . . . . | 3 | n. Melesville, v. Th. Hell. | 3 |
| | 6 | 8 | Der versiegelte Bürgermeister . . . | 2 | E. Raupach. . . . . . . | 4 |
| | 6 | 12 | Familienleben Heinrich IV. . . . . | 1 | n. d. Französ. . . . . . . | 10 |
| | 7 | 6 | Die Zeichen der Ehe . . . . . . . | 3 | Steigentesch. . . . . . . | 2 |
| | 9 | 4 | Humoristische Studien . . . . . . | 2 | C. Lebrun . . . . . . . . | 27 |
| | 9 | 29 | Die feindlichen Brüder . . . . . . | 3 | E. Raupach . . . . . . . | 13 |
| | 10 | 13 | Die seltsame Audienz . . . . . . . | 3 | F. K. Lippert . . . . . . | 2 |
| | 10 | 29 | Albrecht Dürer . . . . . . . . . | 1 | Ed. v. Schenk . . . . . | 3 |
| | 12 | 1 | Aurelia . . . . . . . . . . . . | 5 | n. Delavigne, v. Castelli . | 8 |
| *30* | 2 | 22 | Der Hochzeitstag. . . . . . . . . | 2 | F. A. Kurländer. . . . . | 1 |
| | 4 | 26 | Der Stiefvater . . . . . . . . . . | 3 | E. Raupach. . . . . . . | 4 |
| | 4 | 29 | Viel Lärmen um Nichts* . . . | 5 | Shakespeare, übers. v. Tieck | 15 |
| | 5 | 3 | Zwei Jahr verheirathet . . . . . . | 1 | n. Scribe, v. Th. Hell . . | 3 |
| | 5 | 6 | Offne Fehde . . . . . . . . . . . | 3 | Huber . . . . . . . . . . | 2 |
| | 5 | 28 | Schüchtern und dreist. . . . . . . | 1 | F. A. Kurländer. . . . . | 3 |
| | 7 | 6 | Die Eifersüchtigen . . . . . . . . | 4 | Schröder . . . . . . . . | 1 |
| | 7 | 23 | Kuss und Ohrfeige . . . . . . . . | 1 | C. Schall . . . . . . . . | 2 |
| | 9 | 6 | Carl XII. . . . . . . . . . . . . | 2 | n. d. Engl. v. Th. Hell . | 2 |
| | 10 | 28 | Der aufrichtige Freund . . . . . . | 1 | F. A. Kurländer. . . . . | 5 |
| | 11 | 13 | Männerfreundschaft. . . . . . . . | 4 | n. d. Engl. v. Grammetstätter | 2 |
| *31* | 3 | 5 | Die Helden . . . . . . . . . . . | 1 | Marsano . . . . . . . . . | 10 |
| | 4 | 7 | Die Ueberbildeten . . . . . . . . | 1 | n. Molière, v. L. Robert . | 4 |
| | 6 | 26 | Der schelmische Freier . . . . . . | 1 | A. v. Kotzebue . . . . . | 2 |
| | 7 | 13 | Der Zeitgeist. . . . . . . . . . . | 4 | E. Raupach. . . . . . . . | 10 |
| | 8 | 21 | Ein Stündchen incognito . . . . . | 2 | C. Töpfer. . . . . . . . | 4 |
| | 8 | 24 | Die junge Pathe . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Both . . | 38 |
| | 8 | 31 | Glück und Unglück . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 4 |
| | 9 | 5 | Des Malers Meisterstück . . . . . | 2 | Frau v. Weissenthurn . . | 9 |
| | 9 | 26 | Der Ehestifter . . . . . . . . . . | 2 | n. Goldoni . . . . . . . | 13 |
| | 10 | 14 | Freien nach Vorschrift . . . . . . | 4 | C. Töpfer. . . . . . . . | 15 |
| | 10 | 20 | Die Damen unter sich . . . . . . | 1 | n. Dupaty, v. Tenelli. . . | 5 |

| Jahr der 1. Aufführung | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 31 | 11 | 15 | Die Männerschule | 3 | n. Molière, v. Holbein | 3 |
| | 11 | 28 | Richard's Wanderleben | 4 | n. d. Engl. von Kettel | 54 |
| 32 | 1 | 6 | Demoiselle Bock | 1 | J. E. Mand | 2 |
| | 1 | 19 | Die Scheidung | 3 | n. d. Französ. v. Kettel | 7 |
| | 3 | 1 | Das Sonnet | 1 | E. Raupach | 2 |
| | 3 | 5 | Onkel Brand | 3 | n. d. Französ. v. Angely | 5 |
| | 3 | 25 | Dominique | 3 | n. Epagny, v. Th. Hell | 2 |
| | 4 | 24 | Das Liebesprotokoll | 3 | E. Bauernfeld | 8 |
| | 7 | 4 | Der Kammerdiener | 1 | n. d. Französ. v. Krickeberg | 6 |
| | 7 | 6 | Der Gutmacher | 1 | n. Destouches | 1 |
| | 7 | 6 | Der Schlechtmacher | 1 | n. Giraud | 1 |
| | 7 | 27 | Die unversehene Wette | 1 | n. Sedaine, v. Gotter | 1 |
| | 8 | 20 | Der Ehrenhüter | 1 | n. d. Französ. v. Th Hell | 1 |
| | 8 | 24 | Der Papa und sein Söhnchen | 5 | | 1 |
| | 9 | 7 | Leichtsinn und Liebe | 4 | E. Bauernfeld | 3 |
| | 9 | 21 | Die Mitgift | 1 | n. Goldoni, v. J. Micksch | 3 |
| | 10 | 25 | Der Staatsgefangene | 2 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 1 |
| | 11 | 10 | Der Gelehrte | 2 | n. Scribe | 1 |
| | 11 | 15 | Der räthselhafte Kranke | 2 | n. Goldoni, v. J. L. Schmidt | 1 |
| | 11 | 22 | Garrick in Bristol | 4 | Deinhardstein | 5 |
| | 12 | 11 | Das letzte Abenteuer | 5 | E. Bauernfeld | 3 |
| 33 | 1 | 7 | Malwine | 2 | n. Scribe, v. Th. Hell | 5 |
| | 1 | 13 | Der Gang ins Irrenhaus | 1 | n. Scribe, v. Herzenskron | 3 |
| | 2 | 12 | Die Schule für erwachsene Kinder | 5 | n. Thomas Norton | 1 |
| | 2 | 18 | Der erste Eindruck | 1 | n. Scribe, v. Both | 3 |
| | 2 | 28 | Der Doppelgänger | 4 | F. v. Holbein | 14 |
| | 7 | 10 | Das Anekdotenbüchlein | 1 | n. d. Französ. v. Castelli | 13 |
| | 8 | 2 | Der Brautschleier | 1 | Frau v. Weissenthurn | 3 |
| | 8 | 2 | Der Nasenstüber | 3 | E. Raupach | 11 |
| | 10 | 19 | Der Quäker und die Tänzerin | 1 | n. d. Französ. v. Stawinsky | 2 |
| | 11 | 30 | Der Grosspapa | 1 | n. d Französ. v. Elmenreich | 5 |
| 34 | 1 | 21 | Camilla | 2 | n. Scribe u. Bayard, von Th. Hell | 2 |
| | 2 | 6 | Liebe und Liebelei | 4 | Dr. Römer | 5 |
| | 2 | 8 | Nach Sonnenuntergang | 2 | n. d. Französ. v. Lotz | 17 |
| | 3 | 8 | Die Geprüften | 5 | Frau v. Weissenthurn | 1 |
| | 3 | 18 | Bube und Dame | 3 | C. Töpfer | 6 |
| | 3 | 18 | Nur er will sprechen | 1 | n. d. Französ. v. F. C. Schmid | 2 |
| | 4 | 12 | Der erste Schritt | 4 | Frau v. Weissenthurn | 4 |
| | 4 | 19 | Warum? | 1 | n. d. Französ. v. W. Koch | 9 |
| | 5 | 27 | Blind geladen | 1 | Kotzebue | 1 |
| | 6 | 15 | Der Platzregen als Eheprocurator | 2 | E. Raupach | 4 |
| | 6 | 28 | Brief und Antwort | 1 | C. Lebrun | 4 |
| | 7 | 4 | Unser Verkehr | 1 | | 2 |
| | 7 | 20 | Aline, Königin von Golconda | 3 | Bäuerle | 16 |
| | 8 | 4 | Die Bekenntnisse | 3 | E. Bauernfeld | 25 |

| Jahr der 1. Aufführung | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *34* | 8 | 16 | Lüge und Wahrheit . . . . . . | 4 | Prinz. Amalia von Sachsen | 15 |
| | 9 | 14 | Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten | 5 | n. d. Franz. v. Angely . . | 25 |
| | 10 | 11 | Michel Perrin . . . . . . . . . . | 2 | n. d. Frz. d. Melesville, v. Th. Hell . . . . . . . | 32 |
| | 10 | 16 | Von Sieben die Hässlichste . . . . | 4 | Angely . . . . . . . . . . | 17 |
| | 10 | 25 | Gleiche Schuld, gleiche Strafe . . . | 3 | n. d. Franz. v. F. E. Schmidt | 2 |
| | 11 | 29 | Er bezahlt Alle . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. W. Koch | 4 |
| | 12 | 4 | Die Braut aus der Residenz* . . . | 2 | Prinz. Amalia von Sachsen | 21 |
| | 12 | 27 | Eine Freundschaft der andern werth | 3 | C. Lebrun . . . . . . . | 2 |
| | 12 | 27 | Die weisse Pikesche . . . . . . . | 1 | Töpfer . . . . . . . . . | 3 |
| *35* | 2 | 3 | Capricciosa . . . . . . . . . . . | 3 | n. Federici, v. C. Blum. . | 6 |
| | 2 | 14 | Die Einfalt vom Lande . . . . . . | 4 | C. Töpfer . . . . . . . . | 26 |
| | 5 | 17 | Acht vernünftige Tage . . . . . . | 1 | n. Castelli, v. Herzenskron | 2 |
| | 5 | 20 | Vier Schildwachen . . . . . . . . | 1 | Vogel. . . . . . . . . . | 1 |
| | 5 | 28 | Frack und Livrée . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. d. Scribe, v. Lembert . . . . . . . | 2 |
| | 6 | 8 | Trübsale einer Postwagenreise . . . | 2 | n. d Französ. v. Angely . | 1 |
| | 6 | 26 | Die Gunst der Kleinen . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Rosenau | 1 |
| | 7 | 1 | Das Gespenst auf der Terrasse. . . | 3 | | 3 |
| | 7 | 26 | Der Freund in der Noth . . . . . | 1 | Bäuerle . . . . . . . . . | 1 |
| | 8 | 23 | Fehlgeschossen . . . . . . . . . . | 1 | Costenoble . . . . . . . | 2 |
| | 9 | 7 | Endlich hat er es doch gut gemacht | 3 | n. d. Engl. v. Albini. . . | 27 |
| | 9 | 13 | Drei Frauen auf einmal. . . . . . | 1 | n. d. Franz. des Scribe, v. Cosmar . . . . . . . . | 18 |
| | 10 | 22 | Die Leibrente . . . . . . . . . . | 2 | v. Maltitz. . . . . . . . | 7 |
| | 10 | 26 | Der Stellvertreter. . . . . . . . . | 1 | n. Scribe, v. Angely . . . | 4 |
| | 11 | 5 | Sohn oder Braut . . . . . . . . . | 1 | Georg Harrys . . . . . . | 1 |
| | 11 | 14 | Das goldne Kreuz . . . . . . . . | 2 | n. d. Franz. v. Georg Harrys | 34 |
| | 12 | 19 | Der Oheim. . . . . . . . . . . . | 5 | Prinz. Amalia von Sachsen | 35 |
| *36* | 1 | 9 | Geliebt oder todt . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. d. Scribe, v. Th. Hell . . . . . . . | 2 |
| | 1 | 23 | Die Schwestern. . . . . . . . . . | 1 | n. Varin, v. Angely . . . | 31 |
| | 2 | 13 | Der Ball zu Ellerbrunn . . . . . . | 3 | C. Blum . . . . . . . . | 44 |
| | 2 | 25 | Die Ehrendame . . . . . . . . . | 1 | n. Dupin, v. Cosmar . . . | 1 |
| | 2 | 28 | Die Heirath durch Zwiebeln. . . . | 1 | | 2 |
| | 4 | 6 | Der Verlobungsring . . . . . . . . | 4 | Prinz. Amalia von Sachsen | 3 |
| | 4 | 6 | Guten Morgen, Vielliebchen . . . . | 1 | Adalb. vom Thale . . . . | 5 |
| | 5 | 8 | Der Kammerdiener . . . . . . . . | 4 | P. A. Wolf . . . . . . . | 17 |
| | 5 | 12 | ABC . . . . . . . . . . . . . . | 2 | n. Colman, v. Kettel . . . | 1 |
| | 7 | 17 | Die Zwillingsbrüder. . . . . . . . | 2 | n. d. Französ. v. Angely . | 12 |
| | 8 | 7 | Der Zweikampf im 3. Stocke . . . | 1 | n. d. Französ. v. Angely . | 26 |
| | 9 | 19 | Die beiden Cousinen . . . . . . . | 2 | n. d. Französ. v. Parowal | 1 |
| | 9 | 30 | Dreiunddreissig Minuten in Grüneberg | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 2 |
| | 10 | 1 | Der Unentschlossene . . . . . . . | 4 | | 1 |
| | 10 | 7 | Der Theaterdiener . . . . . . . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 1 |
| | 10 | 11 | Der Berliner Droschkenkutscher . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 1 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 36 | 10 | 17 | Bürgerlich und romantisch | 4 | Bauernfeld | 37 |
| | 11 | 3 | Der Pariser Taugenichts | 4 | n. d. Französ. v. C. Töpfer | 39 |
| | 11 | 19 | Die Gunst des Augenblicks | 3 | Ed. Devrient | 8 |
| | 12 | 12 | Onkel und Nichte | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 4 |
| | 12 | 22 | Das Fräulein vom Lande* | 5 | Prinz. Amalia von Sachsen | 3 |
| 37 | 1 | 3 | Der Verlobungsring* | 4 | Prinz. Amalia von Sachsen | 3 |
| | 1 | 3 | Das Schreckensgewebe | 1 | n. d. Französ. v. Herrmann | 1 |
| | 2 | 4 | Die gefährliche Tante | 4 | Albini | 47 |
| | 3 | 16 | Tartuffe | 5 | Molière | 16 |
| | 4 | 5 | Die Liebe im Eckhause | 2 | Alex. Cosmar | 31 |
| | 6 | 16 | Das Frühstück | 1 | Frau v. Weissenthurn | 2 |
| | 8 | 26 | Die Bastille | 3 | Berger | 2 |
| | 10 | 12 | Der Vater | 4 | E. Bauernfeld | 1 |
| | 10 | 21 | Die Herrin von der Else | 5 | C. Blum | 3 |
| | 11 | 5 | Maria von Medicis | 4 | Berger | 2 |
| | 11 | 8 | Der Wetterableiter | 2 | n. d. Französ. v. C. Lebrun | 1 |
| | 11 | 21 | Das Tagebuch | 2 | Ed. Bauernfeld | 36 |
| 38 | 1 | 16 | Das Chamäleon | 5 | H. Beck | 1 |
| | 2 | 22 | Die Vetter- und Gevatterschaft | 5 | n. dem Französ. d. Scribe, v. Alvensleben | 2 |
| | 3 | 13 | Der Mentor | 1 | n. d. Französ. v. Lembert | 2 |
| | 3 | 13 | Der junge Ehemann | 3 | n. Mazères, v. A. Preuss | 3 |
| | 3 | 20 | Der Zögling* | 4 | Prinz. Amalia v. Sachsen | 6 |
| | 3 | 22 | Onkel und Neffe | 1 | n. d. Französ. v. A. Cosmar | 2 |
| | 7 | 27 | Der Dachdecker | 5 | Angely | 2 |
| | 8 | 17 | Das erste Debüt | 5 | n. Bayard, v. Th. Hell | 8 |
| | 8 | 24 | Die Schwäbin | 1 | J. F. Castelli | 18 |
| | 9 | 7 | Die Jugendfreundin | 2 | n. Ancelot, v. W. Koch | 3 |
| | 9 | 20 | Der König wider Willen | 2 | n. d. Französ. v. Herrmann | 1 |
| | 9 | 20 | Löwenberg & Comp. | 1 | n. Bayard, v. G. Harrys | 2 |
| | 10 | 25 | Der Majoratserbe* | 4 | Prinz. Amalia von Sachsen | 23 |
| | 11 | 15 | Nichte und Tante | 1 | A. Görner | 6 |
| | 11 | 26 | Bruno und Balthasar | 3 | n. Sograsi, v. C. Blum | 1 |
| | 11 | 30 | Was den Einen tödtet etc. | 1 | Albini | 1 |
| 39 | 1 | 17 | Die Unbelesene* | 4 | Prinz. Amalia von Sachsen | 2 |
| | 2 | 12 | Die Vormundschaft | 2 | v. Gerle u. Uffo Horn | 2 |
| | 2 | 25 | Die Lästerschule | 5 | n. Sheridan, v. Schröder | 5 |
| | 3 | 14 | Die Lebensmüden | 5 | E. Raupach | 17 |
| | 4 | 5 | Drei Frauen und keine | | Kettel | 5 |
| | 4 | 22 | Der Jugendfreund | 3 | n. Ancelot, v. Holbein | 5 |
| | 5 | 31 | Hampelmann im Eilwagen | 3 | | 2 |
| | 10 | 15 | Der Lückenbüsser | 2 | n. d. Französ. v. Lebrun | 1 |
| | 11 | 18 | Der reiche Mann | 4 | Töpfer | 27 |
| 40 | 1 | 18 | Die Stieftochter | 4 | | 8 |
| | 3 | 28 | Ein Tag Carl Stuart's II. | 4 | J. B. Zahlhas | 6 |
| | 4 | 9 | Ich bleibe ledig | 3 | n. Nota, v. C. Blum | 13 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 40 | 4 | 23 | Der gutherzige Polterer | 3 | n. Goldoni | 4 |
| | 5 | 24 | Wohnungen zu vermiethen. | 2 | L. Angely | 2 |
| | 9 | 22 | 24 Stunden Königin | 3 | W. Koch | 1 |
| | 10 | 6 | Der verwünschte Brief | 2 | F. Schodler | 1 |
| | 10 | 26 | Der Chevalier von St. Georges. | 3 | n. Melesville, v. Th. Hell, Mus. v. Rastrelli | 12 |
| | 11 | 8 | Vor 100 Jahren | 4 | E. Raupach | 4 |
| | 11 | 14 | Capitän Firnewald* | 4 | Prinz. Amalia v. Sachsen. | 2 |
| | 11 | 30 | Tempora mutantur | 3 | C. Blum | 7 |
| | 12 | 29 | Erziehungsresultate | 2 | C. Blum | 39 |
| 41 | 1 | 13 | Der Degen. | 2 | E. Raupach | 3 |
| | 1 | 16 | Don Aurelio | 4 | n. las Huestas, v. Vogel | 3 |
| | 2 | 12 | Engel und Dämon | 3 | n. Courcy, v. Leutner | 1 |
| | 3 | 20 | Ein Glas Wasser | 5 | n. Scribe, v. Th. Hell | 43 |
| | 9 | 3 | Bob oder die Pulververschwörung | 2 | n. Duport u. de Forges | 3 |
| | 10 | 23 | Frage und Antwort | 1 | | 1 |
| | 11 | 11 | Der Sohn auf Reisen | 2 | L. Feldmann | 17 |
| | 11 | 22 | Die Widerspenstige | 4 | n. Shakespeare, v. Baudissin u. Deinhardstein | 32 |
| 42 | 1 | 3 | Der Heirathsantrag auf Helgoland | 2 | L. Schneider | 28 |
| | 1 | 13 | Die Findlinge | 2 | n. Scribe u. Vanderbruch. | 1 |
| | 3 | 5 | Die Engländer am Rhein | 4 | v. Braunthal | 1 |
| | 4 | 29 | Rococco | 5 | H. Laube | 1 |
| | 5 | 17 | Steffen Langer | 5 | Ch. Birch-Pfeiffer | 6 |
| | 7 | 16 | Jadest | 1 | Braunau | 1 |
| | 7 | 30 | Der alte Herr* | 2 | Prinz. Amalia von Sachsen | 6 |
| | 9 | 17 | Van Bruck. | 2 | n. d. Französ. v. C. Lebrun | 1 |
| | 11 | 3 | Ein Handbillet Friedrich's II. | 3 | W. Vogel | 1 |
| 43 | 1 | 1 | Doctor Wespe | 5 | Rod. Benedix | 28 |
| | 1 | 16 | Onkel Baptiste | 2 | n. Souvestre. | 2 |
| | 2 | 9 | O, Oskar! | 3 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 10 |
| | 3 | 11 | Memoiren des Teufels | 3 | n. d. Französ. v. Th. Hell | 33 |
| | 3 | 22 | Der erste Waffengang | 2 | n. d. Französ. v. F. Heine | 9 |
| | 4 | 22 | Voltaire's Ferien | 2 | n. d. Französ. v. A. Herrmann | 2 |
| | 5 | 16 | Das Sololustspiel | 3 | Saphir | 6 |
| | 6 | 13 | Das Porträt der Geliebten | 3 | L. Feldmann | 12 |
| | 6 | 28 | Die Mode | 3 | R. Benedix | 2 |
| | 7 | 1 | Witzigungen. | 3 | n. d. Engl. v. W. Vogel | 8 |
| | 7 | 9 | Regine* | 5 | Prinz. Amalia von Sachsen | 5 |
| | 7 | 19 | Dichter und Roman. | 2 | G. Nybuhr | 1 |
| | 9 | 17 | Aspasia | 5 | n. Melesville | 4 |
| | 10 | 28 | Ein Herr und eine Dame | 1 | n. d. Französ. v. C. Blum | 12 |
| | 12 | 27 | Hohe Brücke und tiefer Graben | 1 | n. d. Französ. v. Börnstein | 1 |
| 44 | 1 | 1 | Zopf und Schwert. | 5 | K. Gutzkow | 48 |
| | 2 | 9 | Sommernachtstraum | 3 | Shakespeare übers. v Schlegel Musik von Mendelssohn | 38 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 44 | 3 | 25 | Die Fräulein von St. Cyr . . . . . | 5 | n. Dumas, v. Birch-Pfeiffer | 11 |
| | 5 | 8 | Jeder fege vor seiner Thür . . . . | 1 | n. d. Französ. v. L. Schneider | 1 |
| | 8 | 17 | Pigault Lebrun . . . . . . . . . . | 5 | Deinhardstein . . . . . . | 5 |
| | 9 | 17 | Der Mörder* . . . . . . . . . . . | 4 | Prinz. Amalia von Sachsen | 2 |
| | 11 | 17 | Der verwunschene Prinz . . . . . . | 3 | J. v. Plötz . . . . . . . . | 38 |
| | 11 | 17 | Das zugemauerte Fenster . . . . . | 1 | Kotzebue . . . . . . . . | 13 |
| | 12 | 12 | Der Empfindliche . . . . . . . . . | 1 | C. Lebrun . . . . . . . . | 4 |
| 45 | 1 | 1 | Das Urbild des Tartüffe . . . . . . | 5 | K. Gutzkow . . . . . . . . | 24 |
| | 4 | 5 | Der Sylphe . . . . . . . . . . . . | 1 | C. Carl . . . . . . . . . . | 3 |
| | 4 | 28 | Ich gehe aufs Land . . . . . . . | 3 | n. Bayard u. Vailly . . . | 21 |
| | 6 | 18 | Ein guter Ruf . . . . . . . . . . | 1 | n. Arnould . . . . . . . | 2 |
| | 7 | 7 | Modestus . . . . . . . . . . . . . | 4 | Deinhardstein . . . . . . | 1 |
| | 8 | 13 | Der Confusionsrath . . . . . . . . | 3 | n. Bayard, v. Friedrich . . | 2 |
| | 10 | 9 | Ihr Bild . . . . . . . . . . . . . | 1 | n. Scribe u. Sauvage . . | 1 |
| | 10 | 21 | Die Schule der Verliebten . . . . . | 4 | n. Sheridan Knowles, von C. Blum . . . . . . . | 8 |
| | 10 | 26 | Gottsched und Gellert . . . . . . . | 5 | H. Laube . . . . . . . . | 25 |
| 46 | 2 | 1 | Anonym . . . . . . . . . . . . . | 5 | K. Gutzkow . . . . . . . | 3 |
| | 3 | 2 | Jeanne und Jeanneton . . . . . . | 2 | n. Scribe u. Barner . . . | 9 |
| | 3 | 2 | Doctor Robin . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Friedrich | 17 |
| | 3 | 18 | Ein Zaubermärchen . . . . . . . . | 3 | n. d. Französ. v. Ball u. Blum | 2 |
| | 5 | 24 | Der Maronenverkäufer . . . . . . | 2 | n. d. Französ. v. F. Heine | 3 |
| | 8 | 7 | Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten | 4 | Deinhardstein . . . . . . | 23 |
| | 9 | 7 | Halifax . . . . . . . . . . . . | 4 | Kettel . . . . . . . . . . | 1 |
| | 10 | 24 | Der grüne Mann . . . . . . . . . | 4 | W. Floto . . . . . . . . | 1 |
| | 11 | 6 | Die Schule der Kleinen . . . . . . | 1 | Vanderhorst . . . . . . . | 1 |
| | 12 | 4 | Der Hauptmann von der Runde . . | 2 | n. d. Französ. . . . . . | 16 |
| 47 | 1 | 23 | Der Vetter . . . . . . . . . . . | 3 | R. Benedix . . . . . . . | 27 |
| | 6 | 9 | Major Haudegen . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Friedrich | 6 |
| | 7 | 8 | Jean Bart am Hofe . . . . . . . . | 4 | C. P. Berger . . . . . . | 9 |
| | 7 | 11 | Carl XII. auf der Heimkehr . . . . | 11 | n. Planché, v. Töpfer . . | 2 |
| | 8 | 22 | Das Sonntagsräuschchen . . . . . . | 1 | W. Floto . . . . . . . | 5 |
| | 9 | 11 | Grossjährig . . . . . . . . . . . | 2 | Bauernfeld . . . . . . . | 10 |
| | 10 | 1 | Der Kurmärker und die Picarde . . | 1 | L. Schneider . . . . . . | 53 |
| | 10 | 6 | Ein Arzt . . . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Wages . | 22 |
| | 10 | 13 | Die rothe Schleife . . . . . . . . | 4 | Deinhardstein . . . . . . | 6 |
| | 11 | 13 | Der Weiberfeind . . . . . . . . . | 1 | R. Benedix . . . . . . . | 36 |
| | 11 | 24 | Fräulein Sibylle . . . . . . . . . | 2 | Prinz. Amalia von Sachsen | 4 |
| | 12 | 6 | Die Banditen . . . . . . . . . . . | 4 | Rod. Benedix . . . . . . | 2 |
| | 12 | 19 | Eine Frau, die sich aus dem Fenster stürzt . . . . . . . . . . . . . | 1 | n. Scribe, v. Schneider . . | 15 |
| 48 | 1 | 30 | Breite Strasse und schmale Gasse . | 5 | n. Overskod, v. Pallesen . | 5 |
| | 3 | 29 | Jugend muss austoben . . . . . . | 1 | Angely . . . . . . . . . | 1 |
| | 5 | 17 | Das Salz der Ehe . . . . . . . . | 1 | Görner . . . . . . . . . | 5 |
| | 5 | 17 | Geistige Liebe . . . . . . . . . | 3 | Dr. Lederer . . . . . . . | 32 |
| | 5 | 24 | Ein Hausmittel . . . . . . . . . . | 1 | G. zu Putlitz . . . . . . | 3 |

| Jahr der 1. Aufführung | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 48 | 7 | 23 | Die schöne Müllerin . . . . . . . | 1 | n. Melesville, v. L. Schneider | 18 |
| | 9 | 3 | Ein Mädchen, nicht ein Knabe . . | 1 | L. Angely . . . . . . . | 1 |
| | 9 | 6 | Die Universalerben . . . . . . . . | 4 | Gottwald . . . . . . . . | 1 |
| | 10 | 12 | Eigensinn . . . . . . . . . . . . | 1 | R. Benedix . . . . . . . | 44 |
| | 10 | 12 | Sohn und Enkel . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Mack. . | 3 |
| | 11 | 25 | Irren ist menschlich. . . . . . . . | 1 | n. d. Engl. v. Brenden . . | 4 |
| | 11 | 25 | Die Volksadvocaten* . . . . . . . | 2 | F. Lubojatzky . . . . . | 5 |
| 49 | 1 | 15 | Badecuren . . . . . . . . . . . . | 1 | G. zu Putlitz . . . . . . | 26 |
| | 1 | 15 | Alles für Andere . . . . . . . . | 1 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 1 |
| | 1 | 15 | Familienzwist . . . . . . . . . | 1 | G. zu Putlitz . . . . . . | 28 |
| | 2 | 20 | Der Process . . . . . . . . . . . | 1 | R. Benedix . . . . . . . | 9 |
| | 4 | 16 | Der Marquis von Lauzun . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. K. Auerbach | 3 |
| | 4 | 28 | Der Steckbrief . . . . . . . . . . | 3 | R. Benedix . . . . . . . | 15 |
| | 6 | 18 | Die Testamentsclausel . . . . . . | 1 | J. E. Hartmann . . . . . | 2 |
| | 7 | 9 | Peter im Frack . . . . . . . . . | 4 | C. Zwengsohn . . . . . . | 4 |
| | 8 | 19 | Der Pardon . . . . . . . . . . . | 2 | | 2 |
| | 9 | 28 | Die Schauspielerin . . . . . . . . | 1 | n. Fournier, v. Friedrich . | 5 |
| | 10 | 8 | Mitten in der Nacht . . . . . . . | 1 | n. d. Französ.. . . . . . . | 3 |
| | 10 | 20 | Caprice aus Liebe . . . . . . . . | 1 | Feodor Wehl . . . . . . | 4 |
| | 10 | 20 | Der politische Koch. . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. F. Heine | 15 |
| 50 | 1 | 18 | Rosenmüller und Finke . . . . . . | 5 | C. Töpfer . . . . . . . . | 15 |
| | 2 | 3 | Besser früher, als später. . . . . . | 3 | n. d. Französ. v. F. Heine | 11 |
| | 4 | 2 | Was ihr wollt . . . . . . . . . | 5 | Shakespeare. . . . . . . | 12 |
| | 6 | 7 | Eine Frau, welche die Zeitung liest | 1 | Feodor Wehl . . . . . . | 2 |
| | 7 | 1 | Vicomte von Letorrières. . . . . . | 3 | Bayard, v. C. Blum . . . | 3 |
| | 7 | 26 | Die zerbrochene Tasse . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Veldern. | 6 |
| | 7 | 26 | Die Tante aus Schwaben* . . . . | 1 | Feodor Wehl . . . . . . | 6 |
| | 7 | 31 | Ein weisser Othello. . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Friedrich | 4 |
| | 8 | 7 | Die Hochzeitsreise . . . . . . . . | 2 | R. Benedix . . . . . . . | 26 |
| | 8 | 7 | Der Kaiser und die Müllerin . . . | 1 | F. W. Gubitz . . . . . . | 1 |
| | 8 | 14 | Der Vierzehnte* . . . . . . . . | 3 | Lubojatzky . . . . . . . | 2 |
| | 8 | 14 | Fuchs und Luchs* . . . . . . . | 1 | G. Räder . . . . . . . . | 3 |
| | 9 | 10 | Eine Rente . . . . . . . . . . . | 3 | v. Guttmann . . . . . . | 2 |
| | 9 | 19 | Das Herz vergessen. . . . . . . . | 1 | G. zu Putlitz . . . . . . | 11 |
| | 9 | 19 | Ein höflicher Mann. . . . . . . . | 3 | Feldmann. . . . . . . . | 8 |
| | 9 | 22 | Einer muss heirathen* . . . . . . | 1 | Alex. Wilhelmi. . . . . . | 17 |
| | 10 | 12 | Qui pro quo . . . . . . . . . . | 3 | Ed. Franke . . . . . . . | 2 |
| | 11 | 5 | Die Probepredigt* . . . . . . . . | 2 | Otto Roquette. . . . . . | 1 |
| | 11 | 25 | Der Wittwer. . . . . . . . . . . | 1 | Deinhardstein . . . . . . | 8 |
| | 11 | 25 | Das lebende Bild . . . . . . . . | 3 | n. Melesville, v. Kettel. . | 1 |
| | 12 | 2 | Der Student und die Dame . . . . | 2 | J. F. Castelli . . . . . . | 8 |
| 51 | 1 | 18 | Seine Frau . . . . . . . . . . | 1 | G. zu Putlitz . . . . . . | 3 |
| | 2 | 9 | Schach und matt . . . . . . . . | 5 | V. Elton . . . . . . . . | 5 |
| | 4 | 3 | Fest im Entschlusse . . . . . . . | 1 | Al. Wilhelmi . . . . . . | 3 |
| | 5 | 13 | T. F. . . . . . . . . . . . . . | 1 | L. M. Erich. . . . . . . | 9 |
| | 5 | 17 | Alte Sünden . . . . . . . . . . . | 1 | F. C. Hiller. . . . . . . | 1 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 51 | 6 | 15 | Waldeinsamkeit | 1 | O. Roquette | 6 |
| | 6 | 22 | Sie will sich trennen | 1 | Fr. Schuselka-Brüning | 5 |
| | 6 | 26 | Der geheime Agent | 4 | F. W. Hackländer | 16 |
| | 7 | 3 | Die Gefangenen der Czarin | 2 | Friedrich | 7 |
| | 8 | 27 | Der Rechnungsrath und seine Töchter | 3 | L. Feldmann | 3 |
| | 8 | 31 | Das Versorgungsbureau | 3 | Bacharach | 2 |
| | 9 | 23 | Häusliche Wirren | 3 | Dr. Lederer | 4 |
| | 10 | 1 | Die Erzählungen der Königin von Navarra | 5 | Scribe u. Legouvé, übers. v. Hell | 7 |
| | 10 | 4 | Onkel Quäker | 1 | P. F. Trautmann | 1 |
| | 10 | 14 | Der Liebesbrief | 3 | R. Benedix | 2 |
| | 11 | 1 | Die Eifersüchtigen | 1 | R. Benedix | 31 |
| | 11 | 8 | Die Komödie der Irrungen | 3 | Shakespeare | 10 |
| | 11 | 25 | Nicht jede Liebe ist Liebe* | 4 | C. A. Schlönbach | 1 |
| | 11 | 29 | Schwarzer Peter | 1 | Görner | 7 |
| | 12 | 8 | Das Gefängniss | 4 | R. Benedix | 36 |
| | 12 | 22 | Alte Liebe rostet doch* | 3 | J. E. Hartmann | 1 |
| 52 | 1 | 16 | Die Frau im Hause | 3 | A. P. | 3 |
| | 2 | 6 | Gaukeleien der Liebe | 3 | E. Boas | 2 |
| | 3 | 26 | Frauenkampf | 3 | n. Scribe, v. Alfers | 18 |
| | 7 | 23 | Er ist nicht eifersüchtig | 1 | A. Elz | 22 |
| | 7 | 31 | Eine Liebschaft in Briefen | 2 | Alex. Baumann | 1 |
| | 8 | 6 | Zu Hause! | 1 | Bauernfeld | 5 |
| | 8 | 11 | Sein guter Freund | 1 | Caltherack | 4 |
| | 10 | 20 | Englisch | 2 | C. A. Görner | 24 |
| | 11 | 6 | Buch III, Kapitel I | 1 | n. d. Französ. v. Bahn | 7 |
| | 11 | 24 | Der Herzensschlüssel* | 1 | H. Lorm | 2 |
| | 12 | 2 | Eine schöne Schwester* | 3 | Al. Wilhelmi | 3 |
| 53 | 1 | 16 | Prinz Lieschen* | 4 | M. Heidrich | 16 |
| | 1 | 29 | Das Lügen | 4 | R. Benedix | 5 |
| | 3 | 9 | Die Journalisten | 4 | G. Freitag | 26 |
| | 3 | 16 | Ein seltsamer Richter | 2 | n. d. Französ. v. R. Genée | 2 |
| | 3 | 28 | Wie man Häuser baut | 4 | Ch. Birch-Pfeiffer | 5 |
| | 7 | 6 | Durch | 1 | R. Genée | 2 |
| | 7 | 22 | Fremdes Glück* | 1 | K. Gutzkow | 1 |
| | 8 | 21 | Hempel, Krempel und Stempel | 1 | K. Gräser | 2 |
| | 9 | 25 | Abwarten! | 1 | A. Wilhelmi | 11 |
| | 10 | 21 | Der Philosoph | 3 | n. d. Französ. | 2 |
| | 11 | 30 | Ein Lustspiel | 4 | R. Benedix | 11 |
| | 12 | 17 | Er sucht seine Braut | 2 | O. Prechtler | 5 |
| | 12 | 17 | Am Clavier | 1 | n. Barrière u. Lorin | 14 |
| 54 | 2 | 9 | Die verzauberte Rose | 1 | Th. Apel | 1 |
| | 2 | 22 | Immer zu Hause | 1 | n. d. Französ. v. Grandjean | 2 |
| | 3 | 5 | Liebe im Arrest | 1 | G. zu Putlitz | 6 |
| | 4 | 2 | Man sucht einen Erzieher | 2 | n. d. Französ. v. Bahn | 4 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 54 | 6 | 8 | Wiener in Paris . . . . . . . . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 19 |
| | 6 | 15 | Der Stiefvater . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Grandjean | 1 |
| | 8 | 7 | Aufgeschoben nicht aufgehoben . . | 2 | Görner . . . . . . . . . | 6 |
| | 10 | 16 | Ein gutes Herz . . . . . . . . . | 2 | A. Wilhelmi. . . . . . . | 3 |
| | 11 | 8 | Pitt und Fox . . . . . . . . . . | 5 | Gottschall. . . . . . . . | 9 |
| 55 | 1 | 20 | Lenz und Söhne*. . . . . . . . . | 5 | K. Gutzkow . . . . . . . | 1 |
| | 1 | 27 | Ein glücklicher Familienvater . . . | 3 | C. A. Görner . . . . . . | 7 |
| | 3 | 7 | Der letzte Trumpf*. . . . . . . . | 1 | A. Wilhelmi. . . . . . . | 3 |
| | 5 | 21 | Homöopathisch . . . . . . . . . . | 1 | Lefranc, v. Gassmann . . | 1 |
| | 6 | 21 | Ein Hut. . . . . . . . . . . . . | 1 | n. Madame Girardin, von Grandjean. . . . . . . | 3 |
| | 7 | 27 | Die Dienstboten . . . . . . . . . | 1 | R. Benedix . . . . . . . | 21 |
| | 8 | 4 | Lasst mich lesen!. . . . . . . . . | 1 | C. Töpfer . . . . . . . . | 1 |
| | 8 | 21 | Eine Partie Piquet . . . . . . . . | 1 | n. Fournier u. Meyer . . | 4 |
| | 11 | 3 | Ewig . . . . . . . . . . . . . . | 2 | n. Scribe, von Kurländer . | 1 |
| | 12 | 8 | Fata morgana . . . . . . . . . . | 4 | E. Bauernfeld . . . . . . | 2 |
| 56 | 2 | 20 | Mit den Wölfen muss man heulen* | 1 | Al. Wilhelmi . . . . . . | 5 |
| | 2 | 28 | Eine kleine Erzählung ohne Namen | 1 | Görner . . . . . . . . . | 3 |
| | 4 | 12 | Das hohe C . . . . . . . . . . . | 1 | Grandjean . . . . . . . | 4 |
| | 4 | 15 | Er weiss nicht, was er will . . . . | 1 | A. Herrmann . . . . . . | 2 |
| | 4 | 19 | Ein Bräutigam, der seine Braut verheirathet. . . . . . . . . . . | 1 | Feodor Wehl . . . . . . | 5 |
| | 4 | 23 | Glückliche Flitterwochen . . . . . | 1 | G. Horn . . . . . . . . | 4 |
| | 7 | 13 | Ehestandsexercitien . . . . . . . . | 1 | R. Genée . . . . . . . . | 6 |
| | 8 | 15 | Der Vater der Debütantin . . . . . | 4 | n. d. Französ. v. A. Herrmann | 5 |
| | 10 | 14 | Don Juan in Wiesbaden . . . . . | 1 | F. Trautmann . . . . . . | 2 |
| | 11 | 15 | Mein Glücksstern . . . . . . . . . | 1 | n. Scribe, v. Selivian . . | 7 |
| 57 | 1 | 14 | Welche? . . . . . . . . . . . . | 1 | A. Herrmann . . . . . . | 1 |
| | 2 | 13 | Plauderstunden . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Gassmann | 12 |
| | 9 | 25 | Er hat Recht. . . . . . . . . . . | 1 | Al. Wilhelmi . . . . . . | 8 |
| | 10 | 3 | Eine glühende Kohle . . . . . . . | 1 | F. Wehl u. Horn . . . . | 1 |
| | 10 | 7 | Eine Braut auf Lieferung . . . . . | 4 | n. Federici, v. Tietz . . . | 1 |
| | 10 | 26 | Die Schuldbewussten . . . . . . . | 3 | R. Benedix . . . . . . . | 1 |
| | 11 | 1[illegible] | Drei Arrestanten . . . . . . . . . | 4 | n. Dupaty, v. Tietz . . . | 2 |
| | 11 | 30 | Ein neuer Timon . . . . . . . . . | 5 | Rud. Genée . . . . . . . | 2 |
| | 12 | 22 | Ein Weihnachtsabend . . . . . . . | 1 | R. Hahn . . . . . . . . | 1 |
| 58 | 1 | 25 | Ein Guldenzettel . . . . . . . . . | 1 | C. Gründorf . . . . . . . | 1 |
| | 6 | 20 | Das Theater zu Rheinsberg . . . . | 3 | Deinhardstein . . . . . | 8 |
| | 9 | 3 | Gefahr über Gefahr* . . . . . . . | 4 | n. d. Ital. v. Anna Löhn . | 4 |
| | 9 | 5 | Romeo auf dem Bureau . . . . . . | 1 | F. Wehl . . . . . . . . | 8 |
| | 9 | 23 | Die Fee vom Merlinsquell . . . . . | 1 | n. d. Französ. v. Julius . | 1 |
| | 9 | 24 | Durch's Fernrohr . . . . . . . . . | 1 | A. Wilhelmi. . . . . . . | 5 |
| | 9 | 24 | Wenn Frauen weinen . . . . . . . | 1 | A. v. Winterfeld. . . . . | 8 |
| | 10 | 8 | Die weiblichen Studenten* . . . . | 3 | Dr. Fr. Lederer . . . . . | 3 |
| | 11 | 6 | Die Virtuosen . . . . . . . . . . | 2 | Bauernfeld . . . . . . . | 12 |
| 59 | 1 | 28 | Während der Börse . . . . . . . . | 1 | E. Mautner . . . . . . . | 2 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 59 | 3 | 4 | Mazarin's Pathe | 2 | E. Holbein | 4 |
| | 3 | 29 | Magnetische Curen | 4 | Hackländer | 4 |
| | 6 | 27 | Eine übereilte Ehe* | 2 | C. Pawloff | 4 |
| | 9 | 15 | Auch eine Mutter* | 1 | J. Hammer | 2 |
| | 10 | 25 | Eine Anzeige* | 1 | A. Wilhelmi | 5 |
| | 12 | 14 | Cato von Eisen | 3 | H. Laube | 3 |
| 60 | 2 | 15 | Drei Candidaten | 3 | E. Schleich | 4 |
| | 2 | 25 | Der Maler | 4 | C. v. Könneritz | 4 |
| | 3 | 1 | Brutus, den Cäsar los | 1 | n. Rosier | 3 |
| | 4 | 9 | Die Brautschau Friedrich's d. Gr. | 4 | J. Bacher | 4 |
| | 4 | 25 | Sie schreibt an sich selbst | 1 | n. d. Französ. v. Holtei | 3 |
| | 6 | 14 | Der Familiendiplomat | 3 | Arn. Hirsch | 1 |
| | 6 | 30 | Ein schöner Traum | 1 | A. v. Krüger | 1 |
| 61 | 2 | 16 | Ich werde mir den Major einladen | 1 | n. d. Französ. v. Moser | 2 |
| | 3 | 20 | Die Gustel von Blasewitz | 1 | Schlesinger | 7 |
| | 4 | 8 | Zurück! | 4 | A. Wilhelmi | 3 |
| | 4 | 20 | Welche Lust Soldat zu sein! | 1 | Linderer | 1 |
| | 6 | 13 | Der Präsident | 1 | W. Kläger | 6 |
| | 8 | 7 | Moritz Schnörche | 1 | n. d. Französ. v. Moser | 8 |
| | 8 | 22 | Feenhände | 5 | n. Scribe, v. Gassmann | 7 |
| | 9 | 25 | In der Theaterloge | 1 | v. Niebauer | 2 |
| | 9 | 30 | Der Störenfried | 4 | R. Benedix | 3 |
| | 12 | 5 | Dir wie mir | 1 | Roger | 3 |

## 4. Opern und Singspiele.

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 16 | 11 | 30 | Il turco in Italia | 2 | Mus. v. Rossini | 9 |
| | 12 | 2 | Die beiden kleinen Savoyarden | 2 | Mus. v. d'Alayrac | 9 |
| | 12 | 11 | Il sacrifizio interotto | 2 | Mus. v. Winter | 4 |
| 17 | 1 | 15 | Das Geheimniss | 1 | Mus. v. Solié | 26 |
| | 1 | 30 | Jacob und seine Söhne | 3 | n. Duval, Mus. v. Méhul | 61 |
| | 2 | 18 | Das Hausgesinde | 1 | Kotzebue, Mus. v. Himmel | 6 |
| | 2 | 24 | Fanchon, das Leyermädchen | 3 | A.v.Kotzebue, Ms.v.Himmel | |
| | 3 | 19 | Tancredi | 2 | Mus. v. Rossini | 48 |
| | 4 | 9 | Adelina | 2 | Mus. v. Generali | 7 |
| | 4 | 22 | Helene | 3 | n. Bouilly, Mus. v. Méhul | 6 |
| | 4 | 30 | Le donne cambiate | 2 | Mus. v. Paer | 9 |
| | 5 | 3 | Johann von Paris | 2 | n. d. Frz. v. Seyfried, Mus. v. Boieldieu | 48 |
| | 5 | 11 | Das Lotterieloos | 1 | Mus. v. Isouard | 3 |
| | 5 | 18 | Raoul, der Blaubart | 3 | n. d. Frz., Mus. v. Gretry | 16 |
| | 6 | 4 | Das Waisenhaus | 2 | Mus. v. Weigl | 4 |
| | 8 | 7 | Lodoiska | 3 | Mus. v. Cherubini | 4 |
| | 9 | 4 | Zwei Worte oder die Nacht im Walde | 1 | n. Marsalino, Ms. v. d'Alayrac | 12 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 17 | 9 | 9 | La semplicetta di Pirna * | 2 | Mus. v. Morlacchi | 2 |
| | 9 | 25 | Die vornehmen Wirthe | 3 | n. Jouy v. Seyfried, Ms. v Catel | 8 |
| | 10 | 4 | Le lacrime d'una vedova | 2 | Mus. v. Generali | 3 |
| | 10 | 20 | San Marcantonio | 2 | Mus. v. Pavesi | 7 |
| | 12 | 2 | Der Schatzgräber | 1 | n. d. Frz., Mus. v. Méhul | 25 |
| 18 | 1 | 24 | Elisabeta | 2 | Mus. v. Rossini | 26 |
| | 2 | 3 | l'Inganno felice | 1 | Mus. v. Rossini | 20 |
| | 3 | 5 | Das Dorf im Gebirge | 2 | Kotzebue, Mus. v. Weigl | 5 |
| | 3 | 25 | La testa di Bronzo | 2 | Mus. v. C. Soliva | 6 |
| | 4 | 29 | Paolo e Virginia | 3 | Mus. v. Guglielmi | 6 |
| | 5 | 5 | Die beiden Blinden zu Toledo | | n. d. Frz., Mus. v. Méhul. | 4 |
| | 5 | 22 | Die Schweizerfamilie | 3 | Castelli, Mus. v. Weigl | 39 |
| | 6 | 13 | Sargino | 2 | Mus. v. Paer | 15 |
| | 6 | 17 | Die Entführung aus dem Serail | 3 | Mus. v. Mozart | 47 |
| | 7 | 5 | Der Sänger und der Schneider | 1 | Mus. v. Drieberg | 17 |
| | 8 | 21 | Der Teufelsstein in Mödlingen | 3 | Hensler, Mus. v. W. Müller | 14 |
| | 10 | 10 | Maometto | 2 | Mus. v. Winter | 18 |
| | 10 | 15 | Joconde | 3 | a. d. Frz. v. Seyfried, Mus. v. Isouard | 11 |
| | 10 | 27 | Die Zauberflöte | 2 | v. Schikaneder, Ms. v. Mozart | 98 |
| | 12 | 5 | Das Fischermädchen | 5 | Th. Körner, Mus. v. Schmidt | 1 |
| 19 | 1 | 16 | Aschenbrödel | 3 | n. Etienne, Mus. v. Isouard | 27 |
| | 1 | 28 | Der Apotheker und Doctor | 2 | v. Stephanie d. J., Mus. v. Dittersdorf | 15 |
| | 2 | 13 | La gazza ladra | 4 | Mus. v. Rossini | 52 |
| | 2 | 22 | Die Schwestern von Prag | 2 | Mus. v. W. Müller | 15 |
| | 4 | 17 | Gianni di Parigi * | 2 | Mus. v. Morlacchi | 7 |
| | 5 | 6 | Die Junggesellenwirthschaft | 1 | Mus. v. Girowetz | 4 |
| | 6 | 2 | Nachtigall und Rabe | 1 | Treitschke u. Weigl | 5 |
| | 7 | 4 | Der Wasserträger | 3 | Mus. v. Cherubini | 39 |
| | 7 | 25 | Der kleine Matrose | 1 | Mus. v. Gaveaux | 4 |
| | 9 | 3 | Die Teufelsmühle am Wienerberge | 4 | Hensler, Mus. v. W. Müller | 5 |
| | 10 | 2 | L'italiana in Algeri | 2 | Mus. v. Rossini | 33 |
| | 10 | 14 | Carlo Fioras | 3 | n. d. Fr. v. Vogel, Ms. v Fränzel | 5 |
| | 11 | 25 | Das unterbrochene Opferfest (deutsch) | 2 | Mus. v. Winter | 39 |
| 20 | 1 | 5 | L'eroismo in Amore | 2 | Mus. v. Ferd. Paer | 4 |
| | 1 | 29 | Emma di Risburgo | 2 | Mus. v. Giov. Meyerbeer | 16 |
| | 2 | 22 | Abimelek | 2 | Wohlbrück, Ms. v. Meyerbeer | 2 |
| | 2 | 24 | Die Zweiflerin | 1 | A. Müller | 2 |
| | 2 | 26 | La schiava Circassa* | 2 | Mus. v. Rastrelli | 3 |
| | 3 | 16 | Der Wettkampf zu Olympia | 3 | Metastasio, Mus. v. Poisl | 2 |
| | 4 | 6 | Die Missverständnisse | 3 | Castelli, Mus. v. Isouard. | 2 |
| | 4 | 15 | I virtuosi ambulanti | 2 | Mus. v. Fioravanti | 11 |
| | 4 | 27 | Die Bergknappen | 2 | Th. Körner, Mus. v. Hellwig | 3 |
| | 5 | 14 | Die falsche Catalani | 2 | Bäuerle, Mus. v. J. Schuster | 18 |
| | 6 | 6 | Richard Löwenherz | 3 | n. Sedaine v. Andree, Mus. v. Gretry | 1 |

| Jahr der 1. Aufführung | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *20* | 7 | 19 | Heinrich IV. und d'Aubigné * . . . | 3 | v. Alberti, Mus. v. Marschner | 3 |
| | 7 | 28 | Die Bürger in Wien . . . . . . . | 4 | Bäuerle . . . . . . . . . . | 17 |
| | 9 | 11 | Apollo's Wettgesang . . . . . . . | 3 | Mus. v. Sutor . . . . . . | 4 |
| | 9 | 22 | Der Schiffscapitän . . . . . . . . | 1 | C. Blum . . . . . . . . | 2 |
| | 10 | 4 | Otello . . . . . . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Rossini . . . . . | 38 |
| | 10 | 31 | Aline, Königin von Golconda . . . | 3 | Treitschke, Mus. v. Berton | 1 |
| | 11 | 6 | Pimmalione . . . . . . . . . . . | 2 | | 1 |
| *21* | 1 | 3 | Medea in Corinto . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. S. Mayr . . . . . | 4 |
| | 1 | 11 | Je toller, je besser . . . . . . . | 2 | Mus. v. Méhul . . . . . . | 10 |
| | 2 | 22 | Marie von Montalban . . . . . . | 4 | Mus. v. Winter . . . . . | 6 |
| | 3 | 7 | Die Wahl . . . . . . . . . . . . | 1 | Mus. v. A. Mayer . . . . | 2 |
| | 3 | 14 | Leonora ossia l'amor conjugale . . | 2 | Mus. v. Paer . . . . . . | 6 |
| | 4 | 4 | Le donne curiose* . . . . . . . . | 3 | Mus. v. J. Rastrelli . . . | 5 |
| | 5 | 19 | I predentendi delusi . . . . . . . | 2 | Mus. v. Mosca . . . . . . | 5 |
| | 5 | 31 | Das Donauweibchen I. Theil . . . | 3 | Hensler, Mus. v. F. Kauer | 21 |
| | 6 | 16 | Il principe di Tarento . . . . . . | 2 | Mus. v. Paer . . . . . . | 1 |
| | 7 | 17 | Das Donauweibchen II. Theil . . . | 3 | Hensler, Mus. v. F. Kauer | 16 |
| | 9 | 4 | Adolph und Clara . . . . . . . . | 1 | Mus. v. d'Alayrac . . . . | 1 |
| | 9 | 23 | Don Juan (deutsch) . . . . . . . | 2 | Mus. v. Mozart . . . . . | 86 |
| | 9 | 29 | La donna del lago . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Rossini . . . . . | 28 |
| | 10 | 30 | Gulistan . . . . . . . . . . . . . | 3 | n. Etienne, Mus. v. d'Alayrac | 3 |
| | 11 | 21 | La repressaglia . . . . . . . . . | 2 | Frhr. v. Poisl . . . . . . | 3 |
| | 12 | 13 | Der neue Gutsherr . . . . . . . . | 1 | Mus. v. Boieldieu . . . . | 14 |
| *22* | 1 | 5 | Clotilde . . . . . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Coccia . . . . . | 3 |
| | 1 | 26 | Der Freischütz . . . . . . . . . | 3 | v. Friedr. Kind, Musik von C. M. v. Weber . . . . | 262 |
| | 3 | 10 | Der Dorfbarbier . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Schenk . . . . . | 9 |
| | 6 | 11 | Die Waldburg* . . . . . . . . . . | 2 | Freih. v. Lichtenstein . . | 1 |
| | 8 | 23 | Bär und Bassa . . . . . . . . . . | 1 | C. Blum . . . . . . . . | 3 |
| | 10 | 2 | Ciro in Babilonia . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Rossini . . . . . | 4 |
| | 11 | 9 | La cenerentola . . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Rossini . . . . . | 36 |
| | 12 | 8 | Rothkäppchen . . . . . . . . . . | 3 | Thiolon, Mus. v. Boieldieu | 5 |
| *23* | 1 | 15 | Velleda* . . . . . . . . . . . . . | 4 | Mus. v. J. Rastrelli . . . | 4 |
| | 2 | 2 | Jery und Bätely . . . . . . . . . | 1 | v. Goethe, Mus. v. Reichard | 5 |
| | 2 | 24 | Die Bürgschaft . . . . . . . . . | 2 | n. Schiller's Ballade, Mus. v. A. Mayer . . . . . . . | 4 |
| | 3 | 10 | Abu Hassan . . . . . . . . . . . | 1 | v. Himmer, Mus. v. Carl Maria v. Weber . . . . . . . | 6 |
| | 4 | 12 | Ricciardo e Zoraide . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Rossini . . . . . | 9 |
| | 4 | 29 | Fidelio . . . . . . . . . . . . . | 2 | n. d. Frz. v. Treitschke, Mus. v. Beethoven . . . . . . | 62 |
| | 6 | 29 | Cordelia . . . . . . . . . . . . . | 1 | v. A. Wolf, Mus. v. C. Kreutzer | 4 |
| | 7 | 13 | Der Unsichtbare . . . . . . . . . | 1 | v. Costenoble, Mus. v. Eule | 32 |
| | 9 | 12 | Das ledige Ehepaar . . . . . . . . | 2 | n. d. Engl. v. Malsburg . | 2 |
| | 10 | 4 | La gioventù di Enrico V. * . . . . | 2 | Mus. v. Morlacchi . . . . | 12 |
| | 10 | 22 | Mosè in Egitto . . . . . . . . . . | 3 | Mus. v. Rossini . . . . . | 13 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 23 | 11 | 8 | Libussa | 3 | J. B. Bernard, Mus. v. C. Kreutzer | 4 |
| 24 | 1 | 31 | Didone abbandonata* | 2 | Mus. v. Reissiger | 3 |
| | 2 | 26 | Ahasverus | 3 | Mus. n. Mozart, v. Seyfried | 4 |
| | 3 | 20 | Margherita d'Anjou | 2 | Mus. v. Meyerbeer | 12 |
| | 3 | 31 | Euryanthe | 3 | Helm. v. Chezy, Mus. v. C. M. v. Weber | 80 |
| | 6 | 2 | Wie gerufen | 2 | n. Duval, Mus. v. Paer. | 3 |
| | 6 | 20 | Rochus Pumpernickel | 3 | Stegmayer | 12 |
| | 7 | 7 | La donna Colonello | 2 | Mus. v. Raimondi | 6 |
| | 7 | 16 | Die rothe Kappe | 2 | Vulpius, Mus. v. Dittersdorf | 15 |
| | 9 | 28 | Der Schnee | 4 | n. Scribe u. Delavigne, Mus. v. Auber | 19 |
| | 11 | 13 | Zelmira | 2 | Mus. v. Rossini | 21 |
| | 11 | 30 | Jessonda* | 3 | E. Gehe, Mus. v. L. Spohr | 33 |
| 25 | 1 | 13 | Fanisca | 3 | Sonnenleithner, Mus. v. Cherubini | 3 |
| | 2 | 5 | Elisa e Claudio | 2 | Mus. v. Mercadante | 3 |
| | 2 | 15 | Staberl's Verlobung | 4 | | 8 |
| | 2 | 22 | Der Holzdieb* | 1 | Fr. Kind, Mus. v. G. Marschner | 1 |
| | 3 | 5 | Tebaldo e Isolina* | 2 | Mus. v. Morlacchi | 19 |
| | 3 | 17 | Ein Abend in Madrid | 3 | v. Tonelli, Ms. v. G. P. Schmidt | 1 |
| | 8 | | Die Wiener in Berlin | 1 | v. Holtei, Mus. v. Marschner | 47 |
| | 9 | 24<br>5 | Der Barbier von Sevilla | 2 | n. d. Ital. v. Kollmann, Mus. v. Rossini | 110 |
| | 9 | 11 | Sieben Mädchen in Uniform | 1 | n. d. Französ. v. Angely | 20 |
| | 11 | 12 | Olympia | 3 | Mus. v. Spontini | 3 |
| 26 | 1 | 4 | Semiramide | 2 | Mus. v. Rossini | 33 |
| | 1 | 14 | Matilde di Shabran | 2 | Mus. v. Rossini | 30 |
| | 4 | 26 | La pastorella feudataria | 2 | Mus. v. Vaccai | 9 |
| | 8 | 18 | Das Ochsenmenuet | 4 | Hoffmann, Mus. v. Seyfried | 6 |
| | 9 | 7 | Maja und Alpino | 3 | Gehe, Mus. v. Wolfram. | 10 |
| | 9 | 26 | Schülerschwänke | 1 | L. Angely | 11 |
| | 11 | 15 | Il crociato in Egitto | 2 | Mus. v. Meyerbeer | 26 |
| 27 | 1 | 6 | Pietro il grande | 2 | Mus. v. Vaccai | 3 |
| | 2 | 8 | Die schöne Müllerin | 2 | n. d. Ital., Mus. v. Paisiello | 12 |
| | 7 | 9 | Das Ehepaar aus der alten Zeit | 1 | L. Angely | 16 |
| | 8 | 6 | Die weisse Dame | 3 | n. Scribe, Mus. v. Boieldieu | 79 |
| | 8 | 17 | Der deutsche Grenadier | 1 | Meisl, Mus. v. W. Müller. | 5 |
| 28 | 2 | 10 | Der Maurer | 3 | n. Scribe, Mus. v. Auber | 69 |
| | 2 | 24 | Oberon | 3 | n. Planchie, Mus. v. C. M. v. Weber | 134 |
| | 4 | 9 | Il governo della casa | 2 | Mus. v. Donizetti | 2 |
| | 5 | 3 | Der Normann auf Sicilien | 3 | Gehe, Mus. v. J. Wolfram | 2 |
| | 5 | 23 | Das Concert bei Hofe | 1 | v. Scribe, Mus. v. Auber | 6 |
| | 8 | 25 | Der Tiroler Wastel | 3 | Schikaneder, Mus. v. Gaibel | 4 |
| | 9 | 5 | Das Landhaus am Walde | 1 | Mus. v. Isouard | 1 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung | | | | | | |
| 28 | 9 | 26 | Das Rosenfest | 2 | Mus. arrang. v. Mayer | 1 |
| 29 | 1 | 3 | l'Assedio di Corinto | 3 | Mus. v. Rossini | 10 |
| | 1 | 4 | Libella* | 2 | Theophania, Ms. v. Reissiger | 9 |
| | 1 | 10 | Il montanaro | 2 | Mus. v. Mercadante | 3 |
| | 3 | 15 | Die Vestalin | 3 | n. d. Franz. v. Seyfried, Mus. v. Spontini | 39 |
| | 5 | 2 | Colombo* | 2 | Mus. v. Morlacchi | 5 |
| | 5 | 7 | Marie | 3 | n. Plenard, Mus. v. Herold | 3 |
| | 6 | 21 | Hieronimus Knicker | 2 | Mus. v. Dittersdorf | 4 |
| | 7 | 5 | Der Berggeist | 3 | Mus. v. Drechsler | 11 |
| | 10 | 31 | Il pirata | 2 | Vic. Bellini | 7 |
| | 11 | 8 | Iphigenie in Tauris | 4 | Mus v. Gluck | 18 |
| | 12 | 3 | Die Stumme von Portici | 5 | n. Scribe, Mus. v. Auber | 146 |
| | 12 | 12 | Gli arabi nelle gallio | 2 | Mus. v. Paccini | 2 |
| 30 | 2 | 4 | Der Vampyr | 3 | Heigel, Mus. v. Lindpaintner | 2 |
| | 3 | 14 | Der Bergmönch* | 3 | Miltitz, Mus. v. Wolfram | 3 |
| | 5 | 16 | Der rosenfarbene Geist | 2 | Meisl, Mus. v. W. Müller | 13 |
| | 8 | 10 | Der Alpenkönig u. d. Menschenfeind | 3 | F. Raimund, Ms. v. W. Müller | 12 |
| | 9 | 18 | Die Braut | 3 | n. Scribe, Mus. v. Auber | 3 |
| | 10 | 29 | Fra Diavolo | 3 | n. Scribe, Mus. v. Auber | 72 |
| | 11 | 8 | La Straniera | 2 | Mus. v. Vic. Bellini | 14 |
| 31 | 1 | 28 | Tell I. Abth. (incl. 1 Mal zusammen) | 2 | Mus. v. Rossini | 17 |
| | 1 | 29 | Tell II. Abth. (incl. 1 Mal zusammen) | 2 | Mus. v. Rossini | 17 |
| | 2 | 20 | Faust | 2 | Bernard, Mus. v. Spohr | 4 |
| | 4 | 10 | Die Felsenmühle* | 2 | v. Miltitz, Mus. v. Reissiger | 5 |
| | 8 | 12 | Das Mädchen aus der Feenwelt | 5 | F. Raimund, Mus. v. Drechsler | 29 |
| | 9 | 16 | Das Gasthaus zum goldenen Löwen | 1 | Mus. v. Seyfried | 1 |
| | 9 | 26 | Der glückliche Zufall | 1 | n. d. Franz., Mus. v. Kummer | 1 |
| | 10 | 1 | I capuletti ed i Montecchi | 4 | Mus. v. Vic. Bellini | 61 |
| | 11 | 8 | Der Templer und die Jüdin | 3 | Wohlbrück, Ms. v. Marschner | 68 |
| 32 | 1 | 17 | Der türkische Arzt | 1 | n. d. Frz., Mus. v. B. v. Miltitz | 3 |
| | 3 | 1 | Der hundertjährige Greis | 1 | L. Angely | 11 |
| | 3 | 6 | Der lustige Schuster | 2 | Mus. v. Paer | 4 |
| | 3 | 10 | Il Rinegato* | 4 | Mus. v. Morlacchi | 4 |
| | 6 | 11 | Das Fest der Handwerker | 1 | Angely | 13 |
| | 6 | 24 | Doctor Faust's Mantel | 2 | Bäuerle, Mus. v. W. Müller | 4 |
| | 7 | 22 | Salvator Rosa* | 2 | Burmeister Lyser, Mus. v. Rastrelli | 6 |
| | 8 | 30 | Zampa | 3 | n. Melesville, Mus. v. Herold | 19 |
| | 12 | 1 | Das Schloss Candra | 3 | Mus. v. Wolfram | 5 |
| 33 | 1 | 6 | Der Hausirer | 3 | n. d. Franz., Mus. v. Onslow | 4 |
| | 2 | 24 | Des Falkners Braut | 3 | Wohlbrück, Ms. v. Marschner | 7 |
| | 3 | 16 | Saul* | 3 | Mus. v. Borromäus v. Miltitz | 4 |
| | 6 | 26 | Der Tambour Rataplan | 1 | n. d. Franz. v. Pillwitz | 14 |
| | 9 | 21 | Des Adlers Horst | 3 | Holtei, Mus. v. Gläser | 6 |
| | 10 | 19 | Der Kalif von Bagdad | 1 | n. d. Franz., Mus. v. Boieldieu | 3 |
| | 12 | 7 | Ferdinand Cortez | 3 | n. d. Franz., Mus. v. Spontini | 57 |

| Jahr der 1. Aufführung | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 34 | 1 | 25 | Robert der Teufel (incl. 2 it. Vorst.) | 5 | n. Scribe u. Delavigne, Mus. v. Meyerbeer . . . . . | 103 |
| | 3 | 5 | Anna Bolena. . . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. G. Donizetti . . | 9 |
| | 4 | 5 | Das Nachtlager von Granada . . . | 2 | Fr. Kind, Mus. v. Kreutzer | 25 |
| | 5 | 16 | Lumpaci Vagabundus. . . . . . . | 3 | Nestroy, Mus. v. W. Müller | 24 |
| | 7 | 20 | Aline, Königin von Golconda . . . | 3 | Bäuerle . . . . . . . . | 16 |
| | 9 | 6 | Ludovico . . . . . . . . . . . | 2 | n. St. Georges, Mus. v. Herold u. Halevy . . . | 6 |
| | 9 | 27 | La Sonnambula . . . . . . . . . | 2 | Vic. Bellini . . . . . . . | 29 |
| | 11 | 8 | Die Siegesfahne . . . . . . . . | 1 | Ms. v. Prinz. Amalia v. Sachs. | 1 |
| | 11 | 22 | Ali Baba . . . . . . . . . . . | 4 | n. Scribe etc. Ms. v. Cherubini | 2 |
| | 12 | 14 | Aloise . . . . . . . . . . . . | 2 | Holbein, Mus. v. L. Maurer | 3 |
| 35 | 1 | 22 | Turandot* . . . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Reissiger . . . . | 7 |
| | 2 | 20 | Norma (ital.) . . . . . . . . . | 2 | Bellini . . . . . . . . . | 40 |
| | 4 | 5 | Lestocq . . . . . . . . . . . . | 4 | n. Scribe, Mus. v. Auber . | 7 |
| | 5 | 24 | List und Phlegma . . . . . . . . | 1 | Angely . . . . . . . . . | 47 |
| | 5 | 28 | Die beiden Hofmeister . . . . . . | 1 | Angely . . . . . . . . . | 1 |
| | 7 | 19 | Der reisende Student . . . . . . . | 2 | L. Schneider . . . . . . | 20 |
| | 7 | 26 | Das Königreich der Weiber . . . . | 2 | F. Genée, Mus. v. Kugler . | 4 |
| | 8 | 23 | Staberl's Reiseabenteuer* . . . . . | 2 | | 6 |
| | 9 | 12 | Bertha v. Bretagne . . . . . . . . | 3 | C. Leonhardt, Ms. v. Rastrelli | 6 |
| | 10 | 25 | Das eherne Pferd. . . . . . . . . | 3 | n. Scribe, Mus. v. Auber . | 4 |
| | 11 | 21 | Titus . . . . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. Mozart . . . . . | 16 |
| | 12 | 13 | Die Belagerung von Corinth. . . . | 3 | Mus. v. Rossini . . . . . | 10 |
| 36 | 1 | 15 | l'Elisir d'amore . . . . . . . . . | 2 | Mus. v. G. Donizetti . . | 8 |
| | 1 | 21 | Der Condottiere* . . . . . . . . . | 2 | Prinz. Amalia v. Sachsen, Mus. v. Borr. v. Miltitz | 2 |
| | 2 | 16 | Zu ebner Erde und erster Stock . . | 3 | Nestroy, Mus. v. W. Müller | 12 |
| | 4 | 13 | Die Braut aus Pommern . . . . . | 1 | n. Kotzebue, v. Angely . . | 2 |
| | 5 | 12 | Der alte Feldherr. . . . . . . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 30 |
| | 7 | 24 | Der Pantoffelmacher etc. . . . . . | 2 | L. Both, Mus. v. Kugler . | 4 |
| | 8 | 12 | Die Versuche . . . . . . . . . . | 1 | L. Barth . . . . . . . . | 36 |
| | 9 | 29 | Die Ballnacht . . . . . . . . . . | 5 | n. d. Französ. v. Seyfried, Mus. v. Auber . . . . | 17 |
| | 9 | 30 | Des Schauspielers Morgenstunde . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 1 |
| | 9 | 30 | Die weiblichen Drillinge . . . . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 3 |
| | 10 | 5 | Herr Hector . . . . . . . . . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 1 |
| | 10 | 7 | Das Liederspiel. . . . . . . . . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 1 |
| | 10 | 7 | Ein Achtel vom grossen Loose. . . | 1 | v. Holtei . . . . . . . . | 1 |
| | 12 | 26 | Der Zweikampf. . . . . . . . . . | 3 | n. d. Französ. v. Herold . | 3 |
| 37 | 3 | 3 | Figaro's Hochzeit . . . . . . . | 4 | Mus. v. Mozart . . . . . | 51 |
| | 4 | 16 | Die Jüdin . . . . . . . . . . . | 5 | n. Scribe, Mus. v. Halevy | 28 |
| | 5 | 15 | Der Verschwender . . . . . . . | 3 | Raimund, Mus. v. Kreutzer | 27 |
| | 8 | 6 | Die beiden Schützen . . . . . . . | 3 | Mus. v. Albert Lortzing . | 17 |
| | 9 | 3 | Die beiden Nachtwandler . . . . . | 2 | Nestroy, Mus. v. W. Müller | 2 |
| | 9 | 10 | Der Pole und sein Kind . . . . . | 1 | Albert Lortzing . . . . . | 2 |
| | 9 | 20 | Fröhlich . . . . . . . . . . . . | 2 | | 28 |

| Jahr der 1. Aufführung. | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 37 | 9 | 23 | Beatrice | 3 | Mus. v. Wolfram | 4 |
| | 10 | 24 | Der Postillon v. Lonjumeau | 3 | n d. Franz., Mus. v. Ad. Adam | 28 |
| | 12 | 10 | J. Puritani. | 3 | Mus. v. Bellini | 5 |
| 38 | 2 | 27 | Die Jagd | 3 | Weisse, Mus. v. Hiller | 21 |
| | 2 | 31 | Der Vampyr | 2 | Wohlbrück, Ms. v. Marschner | 5 |
| | 3 | 23 | Die Hugenotten. | 5 | n. Scribe, Mus. v. Meyerbeer | 130 |
| | 4 | 19 | Orpheus und Eurydicee | 3 | Mus. v. Gluck | 5 |
| | 5 | 6 | Ein Besuch in St. Cyr | 3 | Bauernfeld, Ms. v. Dessauer | 1 |
| | 5 | 24 | Der Affe und der Bräutigam | 3 | Nestroy, Mus. v. G. Ott | 1 |
| | 7 | 29 | Glück, Missbrauch und Rückkehr | 5 | F. Nestroy | 1 |
| | 8 | 26 | Julerl, die Putzmacherin | 2 | Meisl, Mus. v. A. Müller | 2 |
| | 10 | 12 | Tancred (deutsch) | 2 | Mus. v. Rossini | 3 |
| | 10 | 31 | Das Schloss am Rhein* | 3 | Jul. Otto | 3 |
| | 12 | 9 | Zum treuen Schäfer | 3 | n. Scribe, Mus. v. Adam | 10 |
| 39 | 2 | 6 | Czerny-Georg* | 2 | C. v. Miltitz | 2 |
| | 2 | 10 | Die Neuvermählte* | 2 | n. d. Franz., Mus. v. Rastrelli | 4 |
| | 6 | 30 | Der Diamant des Geisterkönigs | 2 | F. Raimund | 17 |
| | 7 | 27 | Parisina | 3 | Mus. v. Donizetti | 3 |
| | 8 | 25 | Die Seeräuber | 2 | Cosmar | 1 |
| | 10 | 24 | Der Brauer von Breston | 3 | n. d. Franz., Mus. v. A. Adam | 10 |
| | 11 | 3 | Der Schwur oder die Falschmünzer | 3 | n. Scribe, Mus. v. Auber | 16 |
| 40 | 1 | 10 | Macbeth | 4 | n. d. Frz., Mus. v. H. Chelard | 11 |
| | 2 | 2 | Czar und Zimmermann | 3 | Alb. Lortzing | 95 |
| | 3 | 22 | Guido und Ginevra | 5 | n. Scribe, v. Halevy | 5 |
| | 5 | 1 | Das Testament eines Schauspielers | 1 | Hilarius | 2 |
| | 5 | 10 | Die verhängnissvolle Faschingsnacht | 3 | J. Nestroy, Mus. v. A. Müller | 6 |
| | 7 | 19 | Die Sängerin und die Näherin | 3 | Angely | 1 |
| | 8 | 22 | Die Puritaner (deutsch) | 3 | Mus. v. Bellini | 16 |
| | 10 | 26 | Graziosa | 3 | Mus. v. Dotzauer | 3 |
| | 12 | 20 | Mitternacht | 3 | Mus. v. H. Chelard | 3 |
| | 12 | 29 | Der Schatten des Ehemannes | 1 | Mus. v. Cantal | 1 |
| 41 | 2 | 7 | Lucrezia Borgia | 2 | Mus. v. G. Donizetti | 15 |
| | 2 | 12 | Vorurtheil und Last | 1 | | 2 |
| | [illegible] | 28 | Der Talisman | 3 | J. Nestroy, Mus. v. A. Müller | 24 |
| | 6 | 2 | Il giuramento | 3 | Mus. v. Mercadante | 3 |
| | 6 | 6 | Dienstbotenwirthschaft | 2 | Kaiser, Mus. v. Hebenstreit | 7 |
| | 6 | 30 | Der Liebestrank (deutsch) | 2 | Mus. v. G. Donizetti | 23 |
| | 7 | 17 | Lucia di Lammermoor | 3 | Mus. v. G. Donizetti | 27 |
| | 7 | 25 | Schreckensnacht auf Falkenstein | 2 | n Angely, v W. Emden (Räder) | 3 |
| | 8 | 13 | Belisario | 3 | Mus. v. G. Donizetti | 6 |
| | 9 | 12 | Das Marmorherz | 3 | Haffner, Mus. v. A. Müller | 1 |
| | 11 | 15 | Die Rückkehr ins Dörfchen | 1 | C. Blum, Mus. v. Weber | 1 |
| | 11 | 26 | Adele de Foix* | 4 | R. Blum, Mus. v. Reissiger | 10 |
| 42 | 1 | 21 | Der Guitarrenspieler | 3 | n. Scribe, Mus. v. Halevy | 8 |
| | 2 | 8 | Die Auswanderer nach Paris | 3 | Bäuerle | 5 |
| | 2 | 11 | Gabriele di Vergy (ital.) | 3 | Mus. v. Mercadante | 1 |
| | 5 | 1 | Norma (deutsch) | 2 | Mus. v. Bellini | 49 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 42 | 8 | 3 | Sylphide | 2 | Th. Krones | 2 |
| | 9 | 23 | Casanova | 3 | Alb. Lortzing | 4 |
| | 10 | 20 | Rienzi* (incl. der Theilvorstellungen) | 5 | Richard Wagner | 60 |
| | 11 | 27 | Einen Jux will er sich machen | 4 | Nestroy | 8 |
| 43 | 1 | 2 | Der fliegende Holländer* | 3 | Richard Wagner | 4 |
| | 2 | 16 | Der Gemahl pro forma | 2 | | 1 |
| | 2 | 20 | Der Weltumsegler wider Willen | 4 | v. W. Emden (G. Räder) | 53 |
| | 3 | 5 | Armide | 5 | Gluck | 22 |
| | 6 | 2 | Dr. Faust's Hauskäppchen | 3 | Fr. Hopp, Mus. v. Hebenstreit | 18 |
| | 7 | 21 | Linda di Chamouny (ital.) | 3 | Mus. v. G. Donizetti | 4 |
| | 8 | 24 | Luigi Rolla | 3 | Federigo Ricci | 2 |
| | 10 | 1 | Wilhelm Tell (deutsch) | 4 | Mus. v. Rossini | 19 |
| | 11 | 3 | Othello (deutsch) | 3 | Mus. v. Rossini | 1 |
| | 12 | 16 | Der Wildschütz | 3 | Mus. v. Alb. Lortzing | 36 |
| 44 | 1 | 26 | Hans Heiling | 4 | E. Devrient, Mus. v. H. Marschner | 12 |
| | 2 | 18 | Regimentstochter | 2 | Mus. v. G. Donizetti | 72 |
| | 2 | 20 | Don Quixote | 4 | G. Räder | 7 |
| | 5 | 16 | Die Verlobung vor der Trommel | 3 | n. d. Französ. v. Told | 2 |
| | 7 | 3 | Die verhängnissvolle Omelette | 1 | Beckmann, Ms. v. H. Schmidt | 4 |
| | 7 | 10 | Lorenz und seine Schwester | 1 | n. d. Franz. v. Friedrich | 16 |
| | 7 | 31 | Der Zerrissene | 3 | J. Nestroy | 8 |
| | 8 | 4 | Der schwarze Domino | 3 | Scribe, Mus. v. Auber | 3 |
| | 8 | 28 | Köck und Guste | 1 | n. d. Franz. v. Friedrich | 2 |
| | 9 | 29 | Don Pasquale | 3 | Proch, Mus. v. Donizetti | 2 |
| | 10 | 13 | Bianca und Gualtiero | 2 | Grünbaum, Mus. v. Swoff | 3 |
| | 11 | 5 | Des Schauspielers letzte Rolle | 3 | Kaiser | 2 |
| | 12 | 29 | Die Geheimnisse von Krähwinkel* | 4 | G. Räder | 1 |
| 45 | 1 | 5 | Kaiser Adolph von Nassau | 4 | Mus. v. Marschner | 4 |
| | 1 | 26 | Lucrezia Borgia (deutsch) | 3 | Mus. v. Donizetti | 38 |
| | 2 | 16 | Johanna d'Arc | 5 | Prechtler, Mus. v. Hoven | 3 |
| | 4 | 6 | Ein Traum in der Christnacht* | 4 | Mus. v. F. Hiller | 4 |
| | 6 | 11 | Der artesische Brunnen* | 4 | G. Räder | 54 |
| | 6 | 29 | Die Favoritin | 4 | Scribe, Mus. v. Donizetti | 9 |
| | 7 | 20 | Alessandro Stradella | 3 | Mus. v. Flotow | 69 |
| | 7 | 23 | Doctor und Friseur | 2 | Kaiser | 22 |
| | 9 | 3 | Unverhofft | 3 | Nestroy, Mus. v. A. Müller | 4 |
| | 9 | 17 | Der Zauberschleier | 3 | Told, Mus. v. E. Titl | 37 |
| | 10 | 19 | Tannhäuser* | 3 | Richard Wagner | 48 |
| | 12 | 10 | Die vier Haimonskinder | 3 | Mus. v. Balfe | 5 |
| | 12 | 20 | Die Erlenmühle | 1 | Berger, Mus. v. Philipp | 1 |
| 46 | 1 | 16 | Jery und Bätely* | 1 | Goethe, Mus v. Lecerf | 1 |
| | 2 | 17 | Alceste | 3 | Gluck | 3 |
| | 2 | 24 | Die verwunschene Prinzessin | 4 | n. d. Franz. v. G. Räder | 12 |
| | 3 | 24 | Capuletti und Montecchi (deutsch) | 4 | Mus. v. Bellini | 25 |
| | 5 | 24 | Die Nachtwandlerin (deutsch) | 3 | Mus. v. Bellini | 16 |
| | 6 | 21 | Johann, der muntere Seifensieder | 2 | Freimund Volkmar | 1 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 46 | 7 | 29 | Perrücke und Musik | 1 | J. Müller | 2 |
| | 8 | 16 | Der Schiffbruch der Medusa* | 4 | Mus. v. Reissiger | 9 |
| | 8 | 19 | Der verkaufte Schlaf | 3 | C.Haffner,Mus.v Hebenstreit | 6 |
| | 9 | 2 | Graf Buckskin | 3 | G. Räder | 11 |
| | 11 | 29 | Der Waffenschmied | 3 | Alb. Lortzing | 20 |
| 47 | 1 | 24 | Die Musketiere der Königin | 3 | Mus. v. Halevy | 4 |
| | 2 | 16 | Jupiters Reiseabenteuer | 4 | G. Räder | 5 |
| | 2 | 24 | Iphigenia in Aulis | 3 | Gluck | 14 |
| | 5 | 24 | Dichter und Bauer | 3 | Elmar, Mus. v. Suppé | 3 |
| | 6 | 13 | Wer isst mit? | 1 | n. d. Französ. d. Desaugier, von W. Friedrich | 25 |
| | 6 | 27 | Herr Purzel in Spanien | 3 | G. Räder | 27 |
| | 7 | 4 | Ein Stündchen in der Schule | 1 | n. Locroy | 5 |
| | 7 | 25 | Mary, Max und Michel | 1 | C. Blum | 3 |
| | 8 | 11 | Die Reise nach der Bastei | 3 | G. Räder | 3 |
| | 9 | 1 | Baron Beisele und Dr. Eisele | 2 | n. Feldmann | 12 |
| | 10 | 1 | Der Kurmärker und die Picarde | 1 | Schneider | 53 |
| | 10 | 13 | Conradin* | 5 | Reinick, Mus. v. F. Hiller. | 4 |
| | 12 | 12 | Der versiegelte Bürgermeister | 2 | Bürkner, Mus. v. H. Schmidt | 1 |
| 48 | 1 | 6 | Dom Sebastian | 5 | Mus. v. G. Donizetti | 5 |
| | 3 | 7 | Kiselack* | 4 | G. Räder | 7 |
| | 3 | 15 | Martha | 4 | F. v. Flotow | 73 |
| | 3 | 29 | Die weibliche Schildwache | 1 | n. Lemoine, v. Friedrich | 7 |
| | 4 | [illegible] | Emiliens Herzklopfen | 1 | | 1 |
| | 4 | 29 | Stadt und Land | 4 | F. Kaiser | 5 |
| | 4 | 30 | Prinz Eugen | 3 | G. Schmidt | 8 |
| | 6 | 7 | Einmalhunderttausend Thaler | 3 | Dr. Kalisch, Mus. v. Göhrig | 8 |
| | 6 | 14 | Guttenberg | 4 | Prechtler, Mus. v. Fuchs | 3 |
| | 6 | 25 | Die Schule der Armen | 4 | F. Kaiser | 13 |
| | 7 | 23 | Die Engländer auf Reisen | 1 | Elmenreich | 9 |
| | 8 | 16 | Die Weiber im Harnisch | 3 | C. Töpfer | 4 |
| | 8 | 31 | Indienne und Zephirien | 1 | n. d. Französ. | 13 |
| | 10 | 20 | Die Königin von Leon | 3 | n. Scribe, Mus. v. Boisselot | 3 |
| | 12 | 3 | Unter der Erde | 3 | Elmar, Mus. v. Suppé | 14 |
| | 12 | 6 | Der Gott und die Bajadere | 2 | n. Scribe, Mus. v. Auber | 3 |
| 49 | 3 | 5 | Hernani | 4 | Mus. v. J. Verdi | 1 |
| | 6 | 10 | Die heimliche Ehe (deutsch) | 2 | Mus. v. Cimarosa | 9 |
| | 7 | 11 | Der Alexandriner | 1 | Genrebild, 1 Act. | 11 |
| | 8 | 15 | Der Zigeuner | 2 | Fr. Kaiser | 2 |
| | 8 | 16 | 's letzti Fensterli | 1 | J. G. Seidl | 18 |
| | 9 | 7 | Gibby | 3 | n. d. Frz., Mus. v. Clapisson | 3 |
| | 9 | 14 | Eisele's u. Beisele's Errungenschaften* | 3 | G. Räder | 6 |
| | 11 | 8 | Die Rückkehr des Landwehrmanns | 1 | A. Cohnfeld | 3 |
| 50 | 1 | 30 | Der Prophet | 5 | Mus. v. Meyerbeer | 87 |
| | 6 | 7 | Paris in Pommern | 1 | L. Angely | 2 |
| | 8 | 18 | Mönch und Soldat | 3 | F. Kaiser | 3 |
| | 9 | 8 | Eulenspiegel | 4 | J. Nestroy | 10 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 50 | 10 | 14 | Die Zillerthaler. . . . . . . . . . | 1 | Nesmüller . . . . . . . . | 15 |
| | 11 | 17 | Zwei Herren und ein Diener. . . . | 1 | Friedrich, Mus. v. Stiegmann | 1 |
| | 12 | 2 | Das Versprechen hinterm Heerd . . | 1 | Alex. Baumann . . . . . | 26 |
| 51 | 2 | 23 | Der Dumme hat's Glück . . . . . | 3 | Alois Berla . . . . . . . | 3 |
| | 3 | 16 | Nabucodonosor. . . . . . . . . . | 4 | Proch, Mus. v. Verdi . . . | 4 |
| | 3 | 27 | Beppo und Guste. . . . . . . . . | 1 | C. Straniero (G. Räder). . | 1 |
| | 5 | 2 | Lucia di Lammermoor (deutsch) . . | 3 | Mus. v. Donizetti . . . . | 19 |
| | 5 | 29 | Wenn Leute Geld haben . . . . . | 3 | Weihrauch, Ms. v. Hauptner | 11 |
| | 6 | 10 | Wer zuletzt lacht etc.. . . . . . . | 3 | Fr. Kaiser . . . . . . . | 3 |
| | 7 | 9 | Die Grossfürstin . . . . . . . . . | 4 | Birchpfeiffer, Ms. v. Flotow | 4 |
| | 7 | 13 | Gervinus. . . . . . . . . . . . . | 3 | Alois Berla . . . . . . . | 4 |
| | 7 | 23 | Mein Freund . . . . . . . . . . . | 4 | Nestroy . . . . . . . . . | 2 |
| | 8 | 17 | Die letzten Tage Pompeji's *. . . . | 4 | Dr. J. Pabst, Ms. v. A. Pabst | 6 |
| | 8 | 24 | Wie bezahlt man die Miethe? . . . | 1 | O. Guttmann . . . . . . | 2 |
| | 9 | 14 | Eine Berliner Grisette. . . . . . . | 1 | O. Stolz . . . . . . . . | 1 |
| | 9 | 30 | Des Teufels Antheil . . . . . . . | 3 | Scribe, Mus. v. Auber . . | 3 |
| | 11 | 29 | Ein Abenteuer Carl's II. . . . . . | 1 | Mosenthal, Mus. v. Hoven | 2 |
| | 12 | 22 | 's Lorle . . . . . . . . . . . . . | 1 | J. Ch. Wages . . . . . . | 16 |
| 52 | 2 | 9 | Gute Nacht, Herr Pantalon . . . . | 1 | n. Locroy und de Morvan | 29 |
| | 5 | 20 | Die Jagd nach dem Strohhut . . . | 3 | n. d. Frz. v. C. Juin. . . | 2 |
| | 6 | 9 | List und Dummheit. . . . . . . . | 3 | Feldmann, Mus. v. A. Müller | 2 |
| | 6 | 27 | Der Reichthum des Arbeiters . . . | 2 | n. d. Frz. v. J. Schuselka . | 4 |
| | 9 | 8 | Hinüber, herüber . . . . . . . . . | 1 | Nestroy . . . . . . . . . | 1 |
| | 10 | 9 | Peter's Brautfahrt. . . . . . . . . | 1 | L. Günther . . . . . . . | 1 |
| 53 | 2 | 8 | Anginetta . . . . . . . . . . . . | 3 | G. Räder . . . . . . . . | 4 |
| | 4 | 27 | Linda von Chamounix (deutsch) . . | 3 | Donizetti . . . . . . . . | 5 |
| | 5 | 29 | Drei Jahre nach dem letzten Fensterl* | 1 | Seidl und Stein . . . . . | 15 |
| | 5 | 29 | Nur Wahrheit . . . . . . . . . . | 3 | G. Räder . . . . . . . . | 5 |
| | 7 | 9 | Das erste Busserl. . . . . . . . . | 1 | | 3 |
| | 7 | 15 | Der Freiherr als Wildschütz . . . . | 1 | Alex. Baumann . . . . . | 1 |
| | 9 | 29 | Die Nürnberger Puppe . . . . . | 1 | Pasqué, Mus. v. Adam . . | 1 |
| | 10 | 28 | Die Opernprobe . . . . . . . . . | 1 | A. Lortzing . . . . . . . | 1 |
| | 12 | 4 | Die lustigen Weiber von Windsor . | 3 | Mosenthal, Ms. Otto Nicolai | 41 |
| 54 | 1 | 9 | Jeanette's Hochzeit . . . . . . . . | 1 | Ida Schuselka u. V. Masse. | 1 |
| | 1 | 15 | Idomeneus. . . . . . . . . . . . | 5 | Mus. v. Mozart . . . . . | 17 |
| | 5 | 28 | Ein Haus von vier Stock * . . . . | 3 | Lubojatzky, Ms. W. Fischer | 3 |
| | 6 | 8 | Die Wiener in Paris . . . . . . . | 1 | Holtei . . . . . . . . . | 19 |
| | 7 | 16 | Signor Pescatore . . . . . . . . . | 2 | Wulfes und Räder . . . . | 3 |
| | 10 | 29 | Die Krondiamanten . . . . . . . . | 3 | Scribe, Mus. v. Auber . . | 8 |
| | 11 | 14 | Sennora Pepita etc. . . . . . . . . | 1 | R. Hahn . . . . . . . . | 8 |
| 55 | 2 | 9 | Der Nordstern . . . . . . . . . . | 3 | Scribe, Mus. v. Meyerbeer. | 20 |
| | 3 | 4 | Aladin oder die Wunderlampe * . . | 3 | G. Räder . . . . . . . . | 35 |
| | 4 | 12 | Abenteuer Pepita's . . . . . . . . | 1 | A. Bahn, Mus. v. Conradi . | 2 |
| | 5 | 28 | Vetter Flausing . . . . . . . . . | 3 | A. Weihrauch, M. Stiegmann | 2 |
| | 7 | 29 | Silvana . . . . . . . . . . . . . | 3 | Mus. v. C. M. v. Weber . . | 4 |
| | 8 | 19 | Das Lager von Mazlak . . . . . . | 3 | G. Räder und Gottwald . . | 7 |
| | 9 | 7 | Eine Posse als Medicin . . . . . . | 3 | F. Kaiser, Ms. v. Hebenstreit | 5 |

| Jahr | Monat | Tag | Name des Stücks. | Acte. | Name des Verfassers u. Bearbeiters. | Aufführ. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| der 1. Aufführung. | | | | | | |
| 56 | 1 | 1 | Der Goldschmied von Ulm. . . . . | 3 | Mosenthal, Ms. v. Marschner | 12 |
| | 1 | 20 | Santa Chiara . . . . . . . . . . . | 3 | Ch. Birch-Pfeiffer . . . . | 4 |
| | 2 | 5 | Robert und Bertram* . . . . . . . | 4 | G. Räder . . . . . . . . | 30 |
| | 5 | 23 | Die Frau Wirthin . . . . . . . . | 3 | Kaiser, Mus. v. Binder . . | 6 |
| | 6 | 22 | Ein moderner Faust . . . . . . . | 4 | Trautmann und Genée . . | 5 |
| | 9 | 19 | Cosi fan tutte (deutsch) . . . . | 2 | Mus. v. Mozart . . . . . | 10 |
| 57 | 2 | 24 | Der Actienbudiker . . . . . . . . | 3 | Kalisch u. Conradi. . . . | 3 |
| | 6 | 14 | Er macht sich unangenehm . . . . | 3 | Juin, Mus. v. Stolz . . . | 3 |
| | 8 | 5 | Prinz Honigschnabel . . . . . . . | 3 | C. A. Görner . . . . . . | 13 |
| | 8 | 26 | Der Schmied von Gretna-Green . . | 2 | Alb. Elmenreich . . . . . | 4 |
| | 10 | 29 | Dr. Peschke . . . . . . . . . . . | 1 | Kalisch, Mus. v. Conradi . | 10 |
| 58 | 1 | 17 | Agnes . . . . . . . . . . . . . . | 4 | C. Krebs . . . . . . . . | 7 |
| | 2 | 10 | Das Stelldichein* . . . . . . . . . | 10 | G. Räder, Mus. v. W. Fischer | 12 |
| | 2 | 16 | Drei Schwestern* . . . . . . . . . | 3 | G. Räder . . . . . . . . | 6 |
| | 6 | 20 | Ein gebildeter Hausknecht . . . . | 1 | D. Kalisch . . . . . . . . | 17 |
| | 7 | 30 | Hans und Hanne . . . . . . . . . | 1 | n. Lopez, Mus. v. Stiegmann | 15 |
| | 9 | 22 | List um List. . . . . . . . . . . | 1 | n. d. Franz., Mus. v. Schimon | 3 |
| | 11 | 5 | Judith . . . . . . . . . . . . . . | 3 | E. Naumann . . . . . . . | 4 |
| | 12 | 27 | Berlin, wie es weint und lacht. . . | 3 | O. Berg u. Kalisch, Mus. v. Conradi . . . . . . . . | 10 |
| 59 | 1 | 21 | Die schöne Ruhlaerin . . . . . . . | 1 | Jul. u. C. Eberwein . . . | 2 |
| | 1 | 25 | Diana von Solange . . . . . . . . | 5 | Prechtler, Ms. v. Herz. Ernst zu Sachsen . . . . . | 5 |
| | 2 | 22 | Die Verlobung bei der Laterne. . . | 1 | a. d. Fr., Mus. v. J. Offenbach | 13 |
| | 3 | 8 | D. Barometermacher auf d. Zauberinsel | 4 | F. Raimund. . . . . . . . | 5 |
| | 6 | 27 | Ein ungeschliffener Diamant. . . . | 1 | n. d. Engl. . . . . . . . | 3 |
| | 8 | 6 | Lohengrin . . . . . . . . . . . . | 3 | R. Wagner . . . . . . . | 19 |
| | 11 | 20 | Das Mädchen von Elizonda . . . . | 1 | n. d. Fr., Mus. v. J. Offenbach | 3 |
| | 11 | 27 | Der Maschinenbauer . . . . . . . | 3 | A. Weirauch, Mus. v. Lang | 14 |
| 60 | 1 | 14 | Dinorah . . . . . . . . . . . . . | 3 | Mus. v. Meyerbeer . . . . | 20 |
| | 3 | 23 | Einer von unsre Leut' . . . . . . | 3 | Kalisch, Mus. v. Conradi . | 15 |
| | 7 | 26 | Der Troubadour . . . . . . . . . | 4 | Proch, Mus. v. Verdi. . . | 5 |
| 61 | 1 | 12 | Orpheus in der Unterwelt . . . . . | 4 | Cremieux, Mus. v. Offenbach | 25 |
| | 3 | 9 | Die Dorfsängerinnen (deutsch) . . . | 2 | Mus. v. Fioravanti. . . . | 7 |
| | 6 | 24 | Der Schauspieldirector . . . . . . | 1 | Mus. v. Mozart . . . . . | 2 |
| | 7 | 24 | Der Gemahl vor der Thüre . . . | 1 | Mus. v. Offenbach . . . . | 3 |
| | 8 | 31 | Margarethe. . . . . . . . . . . . | 4 | Mus. v. Gounod . . . . . | 9 |
| | 9 | 14 | Die Lieder des Musikanten . . . . | 5 | Rud. Kneisel, Ms. v. Gumbert | 3 |

Anmerkung. Die hier zuerst zur Aufführung gelangten Stücke sind, soweit sich dieselben überhaupt ermitteln liessen, mit einem * bezeichnet worden.

## Zusammenstellung.

| | | |
|---|---|---|
| 1) | Trauerspiele . . . . . . . . . . . | 103 |
| 2) | Schauspiele . . . . . . . . . . . | 296 |
| 3) | Lustspiele und Possen . . . . . . | 574 |
| 4) | Opern . . . . . . . . . . . . . . | 439 |
| | Zusammen | 1412. |

# Verzeichniss

## des Personals der Oper und des Schauspiels des Königl. Hoftheaters zu Dresden

vom 1. October 1816 bis 1. Januar 1862.

---

### I. Deutsches Theater.

#### a. Regie.

enth. = enthoben; entl. = entlassen; entw. = entwichen; gest. = gestorben; pens. = pensionirt.

| Ernannt: | | |
|---|---|---|
| 1815 Oct. 1. | Friedrich Hellwig, Sch. u. S. . . | pens. 31. Oct. 1825. |
| 1824 Dec. 10. | Friedrich Burmeister, Sch. . . . | enth. 31. Dec. 1825. (für beide) |
| „ 18. | Louis Pauli, Sch. . . . . . . . | |
| 1826 Jan. 1. | Clemens Remie, Sch. . . . . . . | entl. 1. Juli 1829. |
| 1829 „ 1. | Louis Pauli, Sch., vom 1. Juli 1829 nur für das Schauspiel, vom 16. August 1831 auch für das Singspiel, vom 1. Jan. bis 1. Juni 1832 auch noch für die Oper . . . . | enth. 31. Dec. 1832. |
| Juli 1. | Dr. Wagner, Sch., für die Oper . | „ 31. „ 1831. |
| 1831 Aug. 16. | Friedrich Werdy, Sch., für Schauspiel u. Singspiel . . . . . . . | „ 31. „ 1832. |
| 1832 Juni 1. | Wilhelm Fischer, Sch. u. S., für die Oper . . . . . . . . . . . | „ 1. Juli 1848. |
| 1833 Jan. 1. | Carl Dittmarsch, Sch., f. d. Schausp. | |
| 1844 Juni 1. | Eduard Devrient, Sch., Oberregisseur . . . . . . . . . . . . . . | „ 31. Dec. 1846. |
| 1846 März 1. | Eduard Winger, Sch., f. d. Schausp. | entl. 1. Aug. 1849. |
| 1847 Juni 1. | M. H. Schmidt, für die Oper . . | „ 1. Juni 1850. |
| 1849 Aug. 1. | Carl Quanter, für das Schausp. . | „ 31. Dec. 1855. |
| 1850 April 17. | Friedr. Rottmeyer, Sch., f. d. Schauspiel . . . . . . . . . . . . | entl. 1. Oct. 1853. |
| 1852 Febr. 1. | Eduard Winger . . . . . . . . | enth. 31. Dec. 1857. |
| 1853 Juli 1. | Wilhelm Fischer, Chordir. f. d. Oper | „ 31. „ 1858. |
| 1857 Oct. 1. | Gustav Räder, Sch. u. S., f. Posse, Vaudeville u. komische Oper . | |
| 1858 Jan. 1. | Bogumil Dawison, Sch., f. d. Schausp. | entl. 7. Juli 1860. |
| Febr. 1. | Aug. Gerstorfer, Sch., f. d. Schausp. | |
| Mai 1. | Max Schloss, S., für die Oper . . | |

## b. Schauspiel und Oper.

| | Name | | |
|---|---|---|---|
| **Bestand am 1. October 1816.** | | | |
| | Bösenberg . . . . . . . | Sch. | pens. 1. April 1819. |
| | J. G. Bergmann . . . . | S. | gest. 8. Juli 1831. |
| | Frau v. Biedenfeld . . | „ | entl. 1. Mai 1818. |
| | Bruno . . . . . . . . . | Sch. | „ 1. Sept. 1816. |
| | Friedr. Burmeister . . . | „ | gest. 12. Aug. 1851. |
| | Christ . . . . . . . . . | „ | pens. 1. Juli 1817. |
| | Frl. Christ (spätere Mad. Bergmann) | | „ 1. Juni 1827. |
| | Drewitz. . . . . . . . . | Sch. | „ 1. Febr. 1821. |
| | Friederike Drewitz. . . | „ | „ 1. Juni 1855. |
| | Fräul. Funk . . . . . | S. | entl. 1. Juli 1827. |
| | Geyer . . . . . . . . . | Sch. | gest. 30. Sept. 1821. |
| | Haffner . . . . . . . . | „ | „ 28. Febr. 1818. |
| | Antonie Hunt (spätere Frau Dr. Horack) . . | S. | |
| | Wilhelmine Hartwig . . | Sch. | pens. 1. Juli 1835, spielte noch bis 1. Juni 1841. |
| | Häcker . . . . . . . . . | „ | entl. 29. März 1817. |
| | Friedr. Hellwig . . . . | Sch. u. S. | pens. 1. Nov. 1825. |
| | Henke . . . . . . . . . | Sch. | „ 31. Dec. 1819. |
| | Joh. Herrmann . . . . | „ | entl. 12. „ 1817. |
| | Friedr. Kanow sen. . . | „ | pens. 31. „ 1827. |
| | Carl Kanow jun. . . . | „ | entl. 16. Oct. 1816. |
| | Künzel . . . . . . . . . | „ | gest. 17. Mai 1825. |
| | Frau Leich . . . . . . | „ | entl. 31. Dec. 1819. |
| | Joh. Miksch . . . . . | S. | „ 3. „ 1820, blieb Chordirector. |
| | Mad. Miksch . . . . . | „ | gest. Juni 1824. |
| | Müller . . . . . . . . . | Sch. u. S. | entl. 10. Mai 1817. |
| | Andr. Schirmer . . . | Sch. | pens. 1. Juni 1825. |
| | Schröder . . . . . . . | „ | gest. 7. Febr. 1817. |
| | Schwartz . . . . . . . . | „ | entl. 5. Sept. 1817. |
| | Schubert (später Müller-Bachmann) . . . . . | Sch. u. S. | gest. 3. Mai 1843. |
| | Sommerfeld . . . . . | Sch. | pens. 1. Juni 1824, spielte bis Mai 1825. |
| | Emilie Zucker. . . . . | Sch. u. S. | entl. 1. Juni 1820. |
| | Julie Zucker (spätere Mad. Haase) . . . . | S. | gest. 1. „ 1826. |
| | Zwick . . . . . . . . . | Sch. u. S. | entl. 1. „ 1819. |
| | Friedrich Julius . . . . | Sch. | pens. 1. „ 1833 |
| | Fräul. Krickeberg . . . | „ | entl. 1. „ 1817. |
| | Metzner, Chordirector . | Sch. u. S. | „ 1. Juli 1820. |
| **Eingetreten:** | | | |
| 1816 Dec. 7. | Frau Kupfer . . . . . | Sch. | „ 31. Dec. 1817. |
| 1817 Febr. 9. | Wilhelmi . . . . . . . | Sch. u. S. | pens. 1. Juni 1828. |
| „ 20. | Ziegler . . . . . . . . . | Sch. | entl. 10. April 1818. |
| April 4. | Heuser . . . . . . . . . | „ | „ 20. Sept. 1817. |
| Mai 8. | Eduard Genast . . . . | Sch. u. S. | „ 25. Oct. 1817. |
| „ 10. | Simoni . . . . . . . . . | Sch. | „ 31. Dec. 1819, dann Tanzmeister. |

| Eingetreten: | | | |
|---|---|---|---|
| 1817 Sept. 1. | C. L. Geiling sen. . . . | Sch. u. S. | pens. 31. Dec. 1826. |
| Oct. 1. | Frau Kupfer . . . . . | Sch. | entl. 15. Oct. 1817. |
| 1818 Jan. 1. | Ferdin. Heine . . . . . | „ | pens. 1. Sept. 1849. |
| „ 1. | Friedrich Werdy. . . . | „ | „ 31. Dec. 1843. |
| „ 1. | Friederike Werdy . . . | „ | |
| April 18. | Ed. Schulz . . . . . . | „ | entl. 25. „ 1818. |
| Mai 16. | Beral. . . . . . . . . | „ | „ 8. Aug. 1818. |
| „ 16. | Auguste Tilly (spätere Mad. Pauli) . . . . . | „ | gest. 31. Oct. 1828. |
| „ 24. | Toussaint. . . . . . . | Sch. u. S. | entl. 24. Mai 1821. |
| 1819 Jan. 1. | Friederike Schirmer . . | Sch. | gest. 31. März 1833. |
| „ 26. | Eduard Schulz . . . . | „ | entl. 16. Oct. 1819. |
| April 1. | Aug. Mayer . . . . . . | „ | „ 1. April 1823. |
| „ 1. | Sophie Mayer . . . . . | „ | gest. 18. Aug. 1830. |
| Juni 1. | Louis Pauli . . . . . . | „ | „ 28. Nov. 1841. |
| Sept. 1. | Pellet . . . . . . . . . | „ | entl. 1. „ 1819. |
| „ 1. | Frau Pellet . . . . . . | „ | |
| Dec. 1. | Bock . . . . . . . . . | „ | „ 1. Juni 1820. |
| 1820 April 1. | Eduard Geiling jun. . . | „ | pens. 1. Juli 1855. |
| „ 1. | Friedr. Gerstäcker . . . | S. | entl. 1. April 1821. |
| „ 1. | Mad. Gerstäcker . . . . | „ | |
| „ 20. | C. F. Baudius . . . . | Sch. | „ 1. Oct. 1820. |
| Mai 1. | Adolph Nitzschke . . . | S. | „ 1. Juli 1821. |
| „ 1. | Rosalie Wagner . . . . | Sch. | „ 1. Sept. 1826. |
| „ 1. | Caroline Willmann . . . | S. | „ 1. März 1823. |
| Oct. 1. | F. G. Keller . . . . . | Sch. u. S. | pens. 31. Dec. 1841. |
| „ 15. | Eduard Clausius . . . | Sch. | entl. 1. Oct. 1821. |
| 1821 April 1. | Carl Unzelmann . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Nov. 1823. |
| „ 1. | Frau Unzelmann . . . | „ | |
| Juli 1. | Gärtner, Tanzmeister u. | Sch. | „ 1828, als Tanzmeister aber noch beibehalten. |
| „ 1. | Löbl . . . . . . . . . . | Sch. u. S. | gest. 1827. |
| Sept. 20. | Carl Haas . . . . . . | Sch. | entl. 1. Sept. 1822. |
| Dec. 1. | Carl Devrient . . . . . | Sch. u. S. | „ 1. April 1834. |
| 1822 Mai 1. | Frau v. d. Klogen . . . | „ | „ 1. Nov. 1824. |
| Juni 1. | Charlotte Veltheim . . . | S. | pens. 1. Mai 1837, sang noch bis 1848. |
| Oct. 1. | Franz Burmeister jun. . | Sch. | entl. 1. Oct. 1833. |
| „ 1. | Franz Siebert . . . . . | Sch. u. S. | „ 30. Sept. 1823. |
| Nov. 1. | Louis Tourny . . . . . | S. | „ 31. Dec. 1824. |
| 1823 März 1. | Carl Risse . . . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Oct. 1828. |
| April 1. | Wilhelmine Schröder (später Mad. Schröder-Devrient) . . . . . . | S. | entl. 1. Jan. 1830. |
| Oct. 1. | August Mayer . . . . . | Sch. | gest. 31. März 1829. |
| Dec. 1. | Joh. Herrmann . . . . | „ | entl. 1. Mai 1824. |
| 1824 Jan. 1. | Heinrich Strohmeyer . . | Sch. u. S. | „ 1. Nov. 1824. |
| April 1. | Franziska Miller . . . | Sch. | „ 1. Dec. 1826. |
| Aug. 1. | Gustav Hessen . . . . | „ | „ 1. Aug. 1825. |
| Oct. 1. | W. Vogel . . . . . . . | „ | „ 1. Nov. 1824. |
| 1825 März 1. | J. B. v. Zahlhas. . . . | „ | „ 1. Mai 1825. |
| Juni 1. | Friedrich Hauser . . . | S. | „ 9. Aug. 1826. |

| Eingetreten: | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1825 | Oct. | 1. | Albert v. Böhme . . . | Sch. u. S. | |
| | „ | 1. | Julie Gley . . . . . . | Sch. | entl. 1. Oct. 1830. |
| | „ | 1. | Ernst Pollack . . . . . | S. | „ 1. „ 1826. |
| | Nov. | 1. | Carl Becker. . . . . . | Sch. | „ 1. Sept. 1831. |
| | „ | 1. | Minna Ruppert . . . . | S. | „ 1. Juni 1826. |
| | Dec. | 1. | Carl Herrmann . . . . | Sch. | „ 1. Juli 1826. |
| 1826 | Jan. | 1. | Clemens Remie . . . . | „ | „ 1. Juli 1829. |
| | Febr. | 1. | Ed. Detroit . . . . . . | „ | „ 1. Mai 1827. |
| | Juni | 1. | Carl Haas. . . . . . . | „ | „ 1. Juni 1827. |
| | Aug. | 1. | Friedrich Genée . . . . | S. | „ 1. Mai 1828. |
| | „ | 1. | Vincenz Rosenfeld . . . | Sch. u. S. | „ 1. „ 1835. |
| 1827 | Jan. | 1. | Sabine Bamberger . . . | S. | } entw. 26. Juli 1827. |
| | „ | 1. | Eva Bamberger . . . . | Sch. | |
| | April | 1. | Antoinette Fournier . . | „ | entl. 31. Dec. 1829. |
| | Mai | 1. | Ed. Clausius . . . . . | „ | „ 1. Juli 1828. |
| | „ | 1. | Ed. Pabke . . . . . . | „ | „ 1. Oct. 1827. |
| | Juni | 1. | Michael Wächter . . . | S. | gest. 26. Mai 1853. |
| | „ | 1. | Therese Wächter . . . | Sch. u. S. | pens. 1. Juni 1864. |
| | Oct. | 1. | Anton Babnigg . . . . | S. | entl. 1. April 1844. |
| | Nov. | 1. | Hans Kriete . . . . . | Sch. | pens. 1. Mai 1847. |
| 1828 | Jan. | 1. | Julie Clausius. . . . . | „ | entl. 1. Aug. 1828. |
| | April | 1. | Marianne Müller. . . . | „ | „ 1. Oct. 1832. |
| | Mai | 1. | Elise Mevius . . . . . | „ | „ 1. Dec. 1833. |
| | „ | 1. | Ed. Meaubert . . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Juni 1835. |
| | „ | 1. | Mannstedt (eigentl. Neumann) . . . . . . . | Sch. | „ 16. Oct. 1828. |
| | „ | 1. | Max Kapus . . . . . . | „ | „ 1. Mai 1830. |
| | Oct. | 1. | Agnes Schebest . . . . | S. | „ 1. April 1833. |
| 1829 | Jan. | 1. | Dr. Wagner. . . . . . | Sch. | „ 31. Dec. 1831. |
| | April | 1. | Emilie Huber . . . . . | „ | „ 31. „ 1829. |
| | Mai | 1. | Carl Risse . . . . . . | Sch. u. S. | pens. 1. Juni 1855. |
| | Juli | 1. | Ferdin. Pillwitz . . . . | S. | entl. 31. Dec. 1829. |
| | Sept. | 16. | Nanny Herold (später Mad. Mitterwurzer) . | Sch. | |
| | Oct. | 1. | C. F. Baudius. . . . . | „ | „ 1. April 1830. |
| 1830 | Febr. | 1. | Sutorius . . . . . . . | „ | „ 1. Sept. 1831 |
| | Mai | 1. | Wilhelm Grohmann . . | „ | „ 31. Aug. 1832. |
| | Oct. | 1. | Sophie Lempke . . . . | S. | „ 1. April 1831. |
| | Dec. | 1. | Karoline Rappolt . . . | Sch. | „ 1. „ 1831. |
| 1831 | Jan. | 1. | Ferd. Stein . . . . . . | „ | „ 1. Oct. 1832. |
| | Febr. | 17. | Walker. . . . . . . . | „ | } „ 1. Dec. 1831. |
| | „ | 17. | Frau Walker . . . . . | S. | |
| | April | 1. | Emil Devrient . . . . | Sch. | pens. 1. Sept. 1855, spielte noch fort. |
| | „ | 1. | Dorothea Devrient. . . | Sch. u. S. | entl. 1. Dec. 1842. |
| | Mai | 15. | Julius Eicke . . . . . | S. | „ 1. Oct. 1831. |
| | Aug. | 1. | Mathias Schuster . . . | „ | „ 1. Aug. 1847. |
| | „ | 1. | Clara Hirschmann . . . | Sch. | „ 1. April 1833. |
| | Sept. | 1. | Franziska Berg . . . . | „ | |
| 1832 | Jan. | 1. | Marie Hofmann . . . | „ | „ 1. Oct. 1833. |
| | April | 1. | Wilh. Schröder-Devrient | S. | „ 1. April 1843. |
| | „ | 1. | Alfonso Zezi, S. . . | } vorh. bei der ital. Oper. | pens. 1. April 1844. |
| | „ | 1. | Giovanni Vestri, S. | | „ 1. Sept. 1849. |

| Eingetreten: | | | |
|---|---|---|---|
| 1832 Juni 1. | Wilhelm Fischer sen., Sch., S. u. Chordirector | | gest. 3. Nov. 1858. |
| Juli 1. | Schmitz | Sch. | entl. 1. Nov. 1832. |
| Aug. 1. | Karl Dittmarsch | „ | |
| „ 1. | Ignaz Pusch | „ | „ 1. Mai 1835. |
| Sept. 16. | Marie Pistor | S. | „ 16. Sept. 1833. |
| Nov. 1. | Albert Stölzel | Sch. | „ 1. April 1833. |
| Dec. 12. | Emilie Schneider | „ | „ 1. Juni 1833. |
| 1833 Febr. 1. | Theob. Burmeister | „ | bis 1. Oct. 1833. |
| März 28. | MaschinkaSchneider(später Mad. Schubert) | Sch. u. S. | pens. 1. Sept. 1860. |
| April 1. | Daute | Sch. | gest. März 1834. |
| „ 1. | Emilie Wüst (später Frau v. Böhme) | „ | entl. 1. April 1838. |
| „ 4. | Henriette Wüst (später Mad. Kriete) | S. | pens. 1. Juni 1858, spielte noch. |
| „ 22. | Ranuzio Pesadori | „ | entl. 1. April 1835. |
| Mai 1. | Louis Lipphardt | Sch. | „ 1. „ 1834. |
| Juni 16. | Rettich | „ | } „ 16. Juni 1835. |
| „ 16. | Julie Rettich | „ | |
| Juli 1. | Ed. Hoppe | S. | „ 1. „ 1834. |
| „ 1. | Giovanni Benincasa | „ | gest. 6. Jan. 1835. |
| „ 19. | Friedrich Porth | Sch. | |
| 1834 Jan. 1. | Fräul. Dittmarsch | „ | entl. 1. Aug. 1835. |
| April 1. | Heinr. Löffler | „ | „ 1. Oct. 1834. |
| „ 1. | Wilhelm Thiel | „ | „ 1. Febr. 1837. |
| Mai 1. | Marie Schulz | „ | „ 1. Mai 1835. |
| Juni 1. | Johann Derska | S. | „ 1. Juni 1836. |
| Aug. 1. | Ferd. Heckscher | Sch. | „ 1. Aug. 1841. |
| 1835 Jan. 1. | Nina Herbst | „ | „ 1. Mai 1836. |
| Mai 1. | Kronfeld | „ | } „ 1. Oct. 1835. |
| „ 1. | Frau Kronfeld | „ | |
| Juli 1. | Albert Stölzel | „ | „ 13. April 1837. |
| Aug. 1. | Julius Koch | „ | gest. 18. Dec. 1860. |
| „ 1. | Caroline Bauer | „ | entl. 1. April 1844. |
| Oct. 1. | Carl Weymar | „ | gest. 20. Oct. 1839. |
| „ 10. | Ferd. Hornicke | „ | entl. 1. Dec. 1835. |
| 1836 April 1. | Carl Brüning | „ | } „ 31. Dec. 1836. |
| „ 1. | Henr. Brüning | „ | |
| „ 1. | Caroline Botgorscheck | S. | „ 1. April 1840. |
| Aug. 1. | Wilh. Procksch (später Mad. Hellwig) | „ | „ 1. Nov. 1844. |
| „ 1. | Ed. Abler | „ | „ 20. April 1838. |
| Sept. 1. | Caroline Hofmann | Sch. | „ 1. Sept. 1837. |
| Oct. 1. | Friedr. Schmitt | S. | „ 1. April 1837. |
| Nov. 1. | Charlotte Felsenheim | Sch. | „ 16. Juli 1837. |
| 1837 April 1. | Friedr. Otto | „ | „ 15. Oct. 1839. |
| Juli 7. | Wilhelm Klauer | „ | „ 1. Aug. 1840. |
| Aug. 1. | Mathilde Lubeck | „ | „ 1. Oct. 1837. |
| „ 1. | Wilhelm Grohmann | „ | „ 1. Aug. 1838. |
| Sept. 1. | Auguste Anschütz | „ | „ 1. Sept. 1841. |
| Oct. 24. | Ferdin. Richter | „ | „ 1. April 1838. |

| Eingetreten: | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1837 Dec. | 12. | Wilhelm Wüstenberg . | S. | entl. 16. März | 1838. |
| 1838 Jan. | 1. | Marie Grund (Frl. v. Tannecker . . . . . . . | Sch. | „ 1. „ | 1840. |
| „ | 1. | Joseph Tichatscheck . . | S. | pens. 31. Dec. | 1861, singt noch. |
| März | 1. | J. B. Baison . . . . . | Sch. | entl. 1. März | 1839. |
| „ | 1. | C. Baison . . . . . . . | „ | | |
| April | 16. | Carl Aug. Fröhlich . . | „ | „ 11. Nov. | 1838. |
| Juli | 1. | Wilhelm Hellwig . . . | „ | gest. 11. Sept. | 1842. |
| Oct. | 1. | Henriette Treffz . . . . | „ | entl. 1. Oct. | 1839. |
| 1839 April | 1. | Gustav Räder . . . . . | Sch. u. S. | | |
| „ | 1. | Carl Meister . . . . . | Sch. | „ 1. Oct. | 1844. |
| „ | 1. | Cäcilie Kanow . . . . | „ | „ 1. April | 1840. |
| Mai | 1. | Anton Mitterwurzer . . | S. | | |
| Juni | 1. | Pauline Marx . . . . . | „ | „ 1. Sept. | 1842. |
| Sept. | 1. | Weitgass . . . . . . . | „ | „ 1. Oct. | 1839. |
| „ | 15. | Julius Reer . . . . . . | „ | „ 1. Nov. | 1839. |
| „ | 15. | Elise Reinbeck . . . . | Sch. | „ 1. Oct. | 1842. |
| Oct. | 1. | Sesselmann . . . . . . | S. | „ 15. Dec. | 1839. |
| Nov. | 16. | Caroline Räder . . . . | Sch. | pens. 1. Juni | 1860. |
| 1840 Jan. | 1. | Aurora Sauer . . . . . | „ | entl. 1. Jan. | 1848. |
| Febr. | 2. | Alphons Linden-Rekowsky | „ | „ 1. Dec. | 1840. |
| „ | 13. | Ed. Rhode . . . . . . | „ | „ 21. Febr. | 1840. |
| März | 1. | Tony Müller . . . . . . . . . | | „ 31. Dec. | 1840. |
| April | 1. | Therese Voll . . . . . | S. | „ 1. April | 1843. |
| „ | 1. | Ed. Schöpe . . . . . . | Sch. | „ 1. Juli | 1843. |
| Aug. | 6. | Carl Franke . . . . . | Sch. u. S. | „ 6. Aug. | 1841. |
| Oct. | 1. | Jerome Krieg . . . . . | S. | „ 1. Nov. | 1840. |
| „ | 1. | Josephine Cordin . . . | „ | „ 1. Mai | 1841. |
| Nov. | 1. | Anton Ascher . . . . . | Sch. | „ 1. März | 1844. |
| Dec. | 15. | Wenzel Bielczizky . . | S. | „ 1. Mai | 1847. |
| 1841 Mai | 16. | Ludwig Heuser . . . . | Sch. | „ 1. Sept. | 1841. |
| Juli | 1. | Anna Thiele . . . . . | S. | „ 20. „ | 1851. |
| Sept. | 1 | Marie Bayer (später Frau Bayer-Bürck) . . . . | Sch. | | |
| „ | 1. | Louise Meyer . . . . . | „ | „ 1. Juni | 1850. |
| „ | 8. | Carl Schmidt . . . . . | „ | „ 16. Mai | 1842. |
| „ | 12. | Pollert . . . . . . . . | „ | „ 12. Sept. | 1842. |
| „ | 12. | Frau Pollert . . . . . | „ | | |
| Oct. | 1. | J. C. Barth . . . . . . . . . . | | „ 1. Nov. | 1841. |
| Dec. | 1. | Ahlers . . . . . . . . | Sch. | „ 9. Febr. | 1842. |
| „ | 16. | August Gerstorfer . . . | Sch. u. S. | | |
| 1842 Jan. | 1. | Clementine Müller . . . | Sch. | „ 1. April | 1847. |
| „ | 1. | S. Reinhold. . . . . . | S. | gest. 5. März | 1843. |
| „ | 20. | Carl Quanter . . . . . | Sch. | | |
| April | 1. | Gabriele Allram . . . . | „ | | |
| „ | 6. | Ferdin. Kramer . . . . | „ | | |
| Mai | 1. | Wilhelm Dettmer sen. . | S. | entl. 1. Mai | 1849. |
| Aug. | 1. | Frau Spatzer-Gentiluomo | „ | „ 1. Nov. | 1842. |
| „ | 29. | Alexander Köckert. . . | Sch. | „ 16. Dec. | 1843. |
| 1843 Febr. | 1. | Emma Babnigg . . . . | S. | „ 1. Febr. | 1846. |
| April | 1. | Anton Curti . . . . . | „ | „ 1. April | 1847. |
| „ | 1. | Leopold Rocke . . . . | „ | „ 1. „ | 1844. |

| Eingetreten: | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1843 Mai | 1. | Frau Spatzer-Gentiluomo | S. | entl. | 1. Dec. 1846. |
| „ | 22. | Rudolph Heese . . . . | Sch. | „ | 1. Mai 1847. |
| Juni | 1. | Eduard Winger . . . . | „ | | |
| „ | 1. | Elise Werthmüller . . . | S. | „ | 1. Juni 1844. |
| Juli | 1. | Magdalene Wächter . . | „ | „ | 1. Juli 1847. |
| Sept. | 15. | Louise Corrodi . . . . | „ | „ | 15. Sept. 1844. |
| „ | 23. | Johannes Behringer . . | „ | } „ | 23. „ 1845. |
| „ | 23. | Julie Behringer . . . . | Sch. | | |
| 1844 April | 1. | Wilhelm. Schröder-Devrient | S. | „ | 1. April 1846. |
| Juni | 1. | Eduard Devrient . . . | Sch. | „ | 1. Nov. 1852. |
| „ | 1. | Friedrich Fritzsch . . . | „ | „ | 1. Sept. 1844. |
| „ | 1. | Johanna Wagner . . . | S. | „ | 1. „ 1849. |
| Sept. | 1. | Louis Seiss . . . . . . | Sch. | | |
| „ | 26. | Carl Schmidt . . . . . | „ | „ | 26. Oct. 1844. |
| 1845 Jan. | 1. | Paul Pauli . . . . . . | „ | „ | 28. Mai 1845. |
| April | 1. | Franziska Schreck . . . | „ | „ | 1. April 1848. |
| „ | 1. | Antoinette Lebrün . . . | „ | „ | 1. Juni 1847. |
| „ | 28. | Jul. Ed. Simon . . . . | „ | „ | 28. Mai 1845. |
| Sept. | 1. | Max Schloss . . . . . | S. | „ | 1. Sept. 1846. |
| Nov. | 1. | Friedrich Scholz . . . . | Sch. | „ | 1. Mai 1846. |
| Dec. | 1. | Alphons Linden-Rekowsky | „ | „ | 1. Sept. 1846. |
| 1846 Juni | 1. | Antonie Schumann . . | Sch. u. S. | „ | 31. Aug. 1846. |
| „ | 15. | Friedrich Woltereck . . | Sch. | „ | 15. Sept. 1846. |
| Juli | 1. | Marie Devrient . . . . | „ | „ | 1. Juli 1847. |
| Sept. | 16. | Louis Mende . . . . . | Sch. u. S. | „ | 16. Sept. 1848. |
| Oct. | 1. | Auguste Marpurg . . . | „ | „ | 1. Oct. 1848. |
| „ | 1. | Wilh. Schröder-Devrient | S. | „ | 1. Juni 1847. |
| Nov. | 1. | Friedrich Claus . . . . | Sch. u. S. | „ | 1. Sept. 1848. |
| Dec. | 11. | Minna v. Pistrich . . . | Sch. | „ | 10. März 1847. |
| 1847 Jan. | 1. | Carl Meister . . . . . . | „ | | |
| April | 1 | Fanny Cäc. Költz . . . | „ | „ | 1. Juni 1849. |
| „ | 18. | Rudolph Schiele . . . . | S. | „ | 1. Aug. 1849. |
| Mai | 1. | Emil Walther . . . . . | Sch. | | |
| „ | 15. | Jul. Eduard Lindemann | S. | „ | 31. Mai 1847. |
| Juni | 1. | Maria Heinrich Schmidt | „ | „ | 1. Juni 1850. |
| „ | 1. | Bertha Schmidtgen . . . | Sch. u. S. | „ | 1. Nov. 1848. |
| „ | 1. | Mathilde Schlegel . . . | Sch. | gest. | 7. Febr. 1848. |
| „ | 1. | Ernst Laddey . . . . . | „ | entl. | 1. Sept. 1849. |
| „ | 16. | Sidonie Senger . . . . | „ | „ | 16. „ 1848. |
| Aug. | 1. | Gustav Föppel . . . . | Sch. u. S. | „ | 1. Aug. 1849. |
| „ | 1. | Wilhelm Rodewald . . | „ | „ | 16. Juli 1848. |
| „ | 1. | Pauline Thiele . . . . | „ | „ | 1. Aug. 1848. |
| Oct. | 1. | Gust. Ad. Simon . . . | S. | | |
| „ | 1. | Franziska Jäckel (Mad. Perenz) . . . . . . . | Sch. | | |
| „ | 1. | Pauline v. Stradiot . . | Sch. u. S. | „ | 21. Sept. 1849. |
| „ | 1. | Weixelsdorfer . . . . . | S. | „ | 1. Oct. 1849. |
| „ | 6. | Ewald Grobecker . . . | Sch. | „ | 30. „ 1847. |
| Nov. | 16. | Helma Heyne . . . . . | „ | „ | 1. Sept. 1849. |
| 1848 Jan. | 1. | Carl Sontag (gen. Holm) | „ | „ | 1. Oct. 1851. |
| „ | 15. | Ernst Wickenhauser . . | Sch. u. S. | „ | 15. Aug. 1849. |
| Febr. | 1. | Elise Schmidt . . . . . | „ | „ | 1. April 1853. |
| Juni | 1. | Caroline Herbst . . . . | Sch. | „ | 16. Aug. 1849. |

| Eingetreten: | | | |
|---|---|---|---|
| 1848 Juli 1. | Franziska Schwarzbach | S. | entl. 1. Oct. 1851. |
| Oct. 1. | Ludwig Ernest | Sch. | „ 1. März 1849. |
| 1849 Jan. 23. | Ed. Rudolph | S. | |
| Febr. 8. | Auguste Schulz | Sch. | „ 8. Sept. 1849. |
| April 1. | Pauline Stolte | „ | „ 1. Juni 1851. |
| „ 15. | Franz Dalle Aste | S. | vom Urlaub, 19. Juni 1852, nicht zurückgekommen. |
| Mai 1. | Antonie Wilhelmi | Sch. | entl. 1. Mai 1851. |
| Juli 1. | Theodor Liedtke | „ | „ 1. „ 1850. |
| „ 1. | Gottlieb Rosenthal | S. | „ 16. Nov. 1849. |
| Aug. 1. | Friedrich Weiss | Sch. u. S. | „ 1. „ 1853. |
| „ 1. | Alexander Wilhelmi | Sch. | „ 1. Mai 1851. |
| „ 1. | Antonie Palm-Spatzer | S. | „ 1. Juli 1850. |
| „ 15. | Wilhelm Wächter | Sch. | |
| Sept. 1. | Sophie Buchenau | „ | „ 1. April 1850. |
| Oct. 1. | Franz Himmer | S. | „ 19. Sept. 1852. |
| Nov. 11. | Aloise Michalesi (spät. Fr. Kapellmeister Krebs) | „ | |
| 1850 Febr. 20. | Johanna Bursche | Sch. | „ 1. „ 1851. |
| März 1. | Bertha Huber | „ | |
| April 1. | Heinr. Grans | „ | „ 1. Dec. 1850. |
| „ 17. | Friedr. Rottmeyer | „ | „ 1. Oct. 1855. |
| Mai 1. | Anna Löhn | „ | „ 1. Nov. 1856. |
| Juni 1. | Friedr. Abiger | Sch. u. S. | „ 1. Oct. 1857. |
| Juli 1. | Marie Wohlbrück | Sch. | } „ 1. Juni 1851. |
| „ 1. | Friedrich Wohlbrück | „ | } |
| „ 1. | Alexander Liebe | „ | „ 27. Nov. 1857. |
| Oct. 1. | Agnes Bunke | S. | „ 15. Febr. 1858. |
| Nov. 1. | Emmy La Grua | „ | „ 1. Nov. 1851. |
| „ 1. | Susanne Bredow | Sch. u. S. | „ 1. „ 1855. |
| 1851 Jan. 1. | Philipp Kremenz | „ | „ 1. Sept. 1851. |
| Mai 1. | Rudolph Heese | Sch. | |
| „ 1. | Marie Heese | „ | gest. 29. Oct. 1853. |
| Juni 1. | Carl Becker | S. | entl. 1. Juni 1856. |
| „ 1. | Alexander Wilhelmi | Sch. | |
| „ 1. | Agnes Büry (Bühring) | Sch. u. S. | „ 1. „ 1852. |
| Juli 1. | Herm. Butterweck | Sch. | „ 1. Sept. 1853. |
| Aug. 1. | Doris Genast | „ | „ 1. Aug. 1852. |
| Sept. 1. | Alex. Reichardt | S. | „ 1. Febr. 1852. |
| „ 1. | Bertha Bunke | Sch. | „ 1. Sept. 1855. |
| Oct. 1. | Carl Scheibe | „ | „ 1. Nov. 1851. |
| „ 1. | Henriette Grosser | „ | „ 1. April 1852. |
| Nov. 1. | Mathilde Vibrans | S. | gest. 13. Nov. 1852. |
| 1852 April 1. | Marie Michalesi | Sch. | entl. 1. Juni 1857. |
| Mai 1. | Ed. Härting | „ | „ 1. April 1853. |
| „ 1. | August Fischer | „ | |
| Juli 1. | Anton Prelinger | Sch. u. S. | heimlich entfernt: 31. Jan. 1853. |
| Aug. 1. | Johann Conradi | S. | gest. 18. Sept. 1859. |
| „ 22. | Gust. Emil Scharschmidt | Sch. | entl. 1. Juni 1853. |
| Sept. 20. | Frau Howitz-Steinau | S. | „ 20. März 1853. |
| Oct. 1. | Weixelsdorfer | „ | „ 1. Oct. 1856. |

| Eingetreten: | | | |
|---|---|---|---|
| 1853 Jan. 1. | Louise Meyer . . . . . | S. | entl. 8. Jan. 1854. |
| „ 1. | Caroline Findeisen . . . | Sch. | „ 1. Dec. 1857. |
| März 1. | Ed. Thümmel . . . . . | Sch. u. S. | „ 1. April 1853. |
| April 1. | Jenny Ney (später Frau Bürde-Ney) . . . . . | S. | |
| Mai 1. | Marie Hofmeister . . . | Sch. u. S. | „ 1. Oct. 1853. |
| „ 6. | Otto Pettenkofer . . . | „ | „ 6. Mai 1854. |
| Juni 1. | Emil Bürde . . . . . . | Sch. | „ 31. Dec. 1859. |
| Aug. 1. | Frau Schuselka-Brüning | S. | „ 1. Febr. 1854. |
| Sept. 1. | Emma Aug. Heinert . . | Sch. | „ 1. „ 1854. |
| 1854 Jan. 1. | Bernhard Porth (gen. Bernhardt) . . . . . | „ | heimlich entfernt: 5. Sept. 1860. |
| „ 16. | Carl Herbold . . . . . | Sch. u. S. | |
| „ 16. | Elise Zengraf . . . . . | „ | entl. 1. Nov. 1854. |
| Febr. 16. | Albert Eilers . . . . . | S. | „ 1. „ 1855. |
| Mai 1. | Bogumil Dawison . . . | Sch. | |
| „ 1. | Anton Meinhold . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Mai 1855. |
| Juni 6. | Wilhelm Thiel . . . . | Sch. | „ 16. Nov. 1854. |
| Juli 1. | Antonie Wilhelmi . . . | „ | „ 1. „ 1854. |
| Aug. 1. | Emma Hintz . . . . . | „ | „ 1. Aug. 1855. |
| Oct. 1. | Anna Porth . . . . . . | „ | „ 1. Oct. 1856. |
| 1855 Jan. 1. | Hermann Liebsch . . . | „ | „ 31. Jan. 1855. |
| März 1. | Wilhelm Schmidts . . . | „ | „ 1. April 1855. |
| April 1. | Jul. Eduard Lindemann | S. | „ 15. März 1856. |
| „ 1. | Carl Knauth . . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Oct. 1855. |
| „ 1. | Carl Bohrer . . . . . . | „ | „ 1. „ 1861. |
| Mai 1. | Bertha Weber . . . . . | „ | |
| Juni 1. | Heinrich Marchion . . | „ | |
| „ 1. | Elise Schönhoff . . . . | Sch. | „ 1. Juni 1857. |
| Oct. 1. | Friedr. Rueff . . . . . | „ | „ 1. Dec. 1855. |
| „ 20. | Emilie Krall . . . . . | S. | „ 21. April 1856. |
| Nov. 5. | Richard Colbrun . . . | | „ 4. Mai 1857. |
| 1856 März 18. | Rosa de Ahna (Delmont) | Sch. u. S. | „ 1. Juli 1856. |
| April 17. | Dziuba . . . . . . . . | „ | „ 1. Juni 1856. |
| Mai 1. | Livia Eichberger . . . | S. | „ 1. Oct. 1857. |
| Juni 1. | Friedr. Dettmer . . . . | Sch. | „ 1. Mai 1859. |
| „ 1. | Clara Anschütz . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Sept. 1857. |
| „ 1. | Elise Härting . . . . . | „ | „ 1. Juni 1857. |
| Aug. 1. | Emilie Krall (später Frau Jauner-Krall) . . . . | S. | „ 1. „ 1857. |
| Sept. 1. | Clara Telle . . . . . . | Sch. | „ 1. April 1857. |
| „ 16. | Lina Vanini . . . . . | „ | „ 31. Dec. 1856. |
| „ 16. | Herm. Deubner (Werner) | Sch. u. S. | „ 16. Sept. 1857. |
| Nov. 1. | Elise Wollenweber . . | Sch. | „ 1. Oct. 1857. |
| 1857 Jan. 1. | Hugo Krüger . . . . . | S. | „ 31. Dec. 1857. |
| „ 1. | Ed. Sommer. . . . . . | „ | „ 1. Febr. 1857. |
| März 1. | Marie Quanter . . . . | Sch. | |
| Mai 1. | Leonardo Müller . . . | Sch. u. S. | „ 26. Juli 1860. |
| „ 1. | Wilh. Eichberger . . . | „ | |
| „ 1. | Johanna Berthold . . . | Sch. | „ 31. „ 1860. |
| „ 1. | Clara Leonhardt. . . . | „ | „ 1. Oct. 1857. |
| Juni 1. | Johanna Hesse . . . . | „ | „ 1. Aug. 1857. |

| Eingetreten: | | | |
|---|---|---|---|
| 1857 Juli 1. | Valesca Guinand . . . | Sch. | |
| „ 1. | Wilhelm Hollmann . . | Sch. u. S. | entl. 1. Juli 1857. |
| „ 1. | Laura Schubert . . . . | S. | „ 10. Mai 1858. |
| Aug. 1. | Maximilian (Lemaître) . | Sch. | |
| „ 1. | Mathilde Steeger . . . | S. | „ 1. Febr. 1859. |
| „ 1. | Friedrich Dettmer . . . | Sch. | „ 1. Mai 1859. |
| „ 1. | Emilie Krall (später Frau Jauner-Krall) . . . . | S. | |
| „ 1. | Friedrich Weiss . . . . | Sch. u. S. | |
| Nov. 1. | Heinrich Kaufhold. . . | S. | „ 1. „ 1858. |
| Dec. 1. | Anna Löhn . . . . . . | Sch. | |
| 1858 Jan. 1. | Bodo Borchers . . . . | S. | „ 1. Nov. 1860. |
| „ 1. | Elisabeth Höck . . . . | „ | „ 20. Juli 1859. |
| April 1. | Rudolph Freny . . . . | „ | |
| „ 15. | Franz Jauner . . . . . | Sch. | |
| Mai 1. | Frida v. Schütz . . . . | Sch. u. S. | gest. 26. Nov. 1859. |
| „ 1. | Max Schloss . . . . . | S. | |
| „ 1. | Ludwig Guinand . . . | Sch. | entl. 1. Oct. 1859. |
| „ 15. | Anna Bach . . . . . . | „ | „ 15. Mai 1859. |
| Juni 1. | Anna Porth . . . . . . | „ | „ 1. Juni 1860. |
| Juli 1. | Karl Wild . . . . . . | S. | „ 1. Aug. 1858. |
| Sept. 1. | Wilh. Eichberger . . . | Sch. u. S. | |
| 1859 April 1. | Karl Sontag . . . . . | Sch. | |
| „ 1. | Marie Lita . . . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Juli 1860. |
| Mai 15. | Pauline Ulrich . . . . | Sch. | |
| Juli 1. | Hermine Reschauer . . | „ | „ 11. „ 1859. |
| Sept. 1. | Ed. Hardtmuth . . . . | S. | „ 1. Sept. 1860. |
| 1860 März 1. | Marie Räder . . . . . | Sch. u. S. | „ 1. April 1861. |
| April 1. | Melita Alvsleben . . . | S. | |
| „ 1. | Lina Conradi . . . . . | Sch. | |
| Mai 1. | Ludwig Schnorr v. Carolsfeld . . . . . . . | S. | |
| „ 1 | Friedr. Dettmer . . . . | Sch. | |
| „ 11. | Louis Hahnemann . . . | S. | „ 7. Dec. 1861. |
| Sept. 1. | Lilla Buljowsky . . . . | Sch. | „ 1. Sept. 1861. |
| Oct. 1. | Frl. Baldamus . . . . . | S. | |
| 1861 Febr. 1. | Melanie Stein . . . . | Sch. | „ 1. „ 1861. |
| Mai 1. | Marie Schmidt . . . . | Sch. u. S. | „ 1. Juni 1861. |
| Juni 1. | Josephine Gallmeyer . . | „ | „ 15. Juil 1861. |
| Juli 1. | Marie Grösser. . . . . | Sch. | |
| Aug. 1. | Eugen Degele . . . . . | S. | |
| Oct. 1. | C. Gustav Scharfe . . . | Sch. u. S. | |
| Nov. 15. | Fanny Janauschek. . . | Sch. | |

## II. Italienische Oper.

### a. Regie.

| | | |
|---|---|---|
| 1816 Oct. 1. | Luigi Bassi | gest. 13. Sept. 1825. |
| 1825 „ 1. | Theodor Winkler | entl. 1. April 1832. |

### b. Sängerpersonal.

| | | |
|---|---|---|
| Bestand am 1. October 1816. | Luigi Bassi | gest. 13. Sept. 1825. |
| | Antonio Benelli | entl. 1. Mai 1820. |
| | Gioachino Benincasa | „ 1. „ 1832. |
| | Giuseppe Decavanti | „ 1. „ 1825, blieb als Kirchensänger. |
| | Guilici | entl. 1. April 1816. |
| | Luiggia Sandrini | pens. 31. Dec. 1831. |
| | Felippo Sassaroli | entl. 30. Sept. 1828. |
| | Carlo Tibaldi | „ 22. April 1826. |
| Eingetreten: | | |
| 1817 Jan. 1. | Ricci | „ 1. Mai 1818. |
| 1818 „ 1. | Carol. Benelli | „ 1. „ 1819. |
| Dec. 1. | Giov. Cantù | gest. „ 1822. |
| 1822 März 1. | Alfonso Zezi | entl. 1. April 1832 zur deutsch. Oper. |
| Sept. 1. | Frl. Costanza Tibaldi | entl. 22. April 1826. |
| „ 16. | Gentili | „ 16. März 1824. |
| 1823 Jan. 1. | Frl. Zanetti | „ 1. Sept. 1823. |
| März 15. | Boccaccini | „ 15. März 1824. |
| Dec. 28. | Giuseppe Fink | „ 1. Mai 1825. |
| 1824 Juli 1. | Ant. Buonfigli | „ 1. Juli 1831. |
| Sept. 7. | Metilda Palazzesi | „ 1. Juni 1829. |
| 1825 März 27. | Relandini | „ 27. März 1826. |
| Mai 1. | Paolo Moriani | „ 1. Juli 1825. |
| Aug. 28. | Pesadori | „ 1. April 1832, sang noch bis 23. August. |
| 1826 Jan. 25. | Rubini | entl. 1. April 1832. |
| März 23. | Salvatore | „ 23. März 1827. |
| Juli 1. | Sophie Seconda | „ 1. Juli 1827. |
| Aug. 1. | Frl. Schiasetti | „ 1. April 1832. |
| Oct. 1. | Maria Sandrini | „ 1. Mai 1829. |

| Eingetreten: | | |
|---|---|---|
| 1828 Aug. 1. | Gioachino Vestri . . . . . . . . . | entl. 1. April 1832 zur deutsch. Oper. |
| 1829 April 16. | Giulia Micciarelli . . . . . . . . . | entl. 16. April 1830. |
| Sept. 1. | Carolina Benelli . . . . . . . . . | „ 16. Dec. 1830. |
| „ 16. | Frl. Emmering . . . . . . . . . . | „ 16. Sept. 1830. |
| Oct. 1. | Frau Pohl-Beisteiner . . . . . . | „ 1. April 1830. |
| 1830 März 16. | Metilda Palazzesi . . . . . . . . | „ 1. „ 1832. |
| 1831 Jan. 1. | Fürst . . . . . . . . . . . . . . | „ 1. „ 1832. |
| April 14. | Nicolo Mollo . . . . . . . . . . . | „ 1. „ 1832. |

Anmerkung. Auch von den deutschen Sängern und Sängerinnen wurden verschiedene bei der italienischen Oper verwendet. Frl. Hunt, Joh. Miksch,[1] dessen Frau, Frl. Funk, Frau v. Biedenfeld waren ursprünglich nur für letztere engagirt worden. Dagegen sangen auch einzelne Mitglieder der italienischen Oper zuweilen mit in der deutschen Oper, wie Signora Sandrini und Frl. Benelli.

[1] Der Name Miksch ist sowohl in den Theateracten, als auch in Druckwerken, sogar auf Theaterzetteln sehr verschieden geschrieben. In den Theateracten meist Micksch, daher ich mich auch für diese Schreibweise entschied. Neuerdings ist mir aber eine eigenhändige Unterschrift des berühmten Gesangslehrers vorgelegt worden, in der er sich Joannes Miksch schreibt.

# Besoldungs-Etat

## von Schauspiel und Oper

## in den Jahren 1817, 1826, 1831, 1850 und 1856.

---

### a. Deutsches Theater

in den Jahren 1817, 1826 und 1831.

| Name. | 1817. | | | 1826. | | | 1831. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. |
| Bergmann.... | 506 | — | | 1500 | — | | 1125 | — | |
| Bösenberg.... | 849 | 8 | | 949 | — | | | | |
| Burmeister, der Vater ...... | 832 | — | | | | | 1000 | — | |
| Christ ....... | 423 | 12 | bis 1. Juni | | | | | | |
| Dem. Christ, sp. Md. Bergmann | 572 | — | | 500 | — | | | | |
| Drewitz ..... | 630 | — | | | | | | | |
| Mad. Drewitz. | 476 | – | | 500 | — | | | | |
| Geyer ....... | 1040 | — | | | | | | | |
| Genast....... | 400 | — | 25 Wochen | | | | | | |
| Haffner...... | 1001 | – | | | | | | | |
| Mad. Hartwig. | 1560 | — | | 1300 | — | | 836 | 16 | |
| Haecker ..... | 65 | — | 13 Wochen | | | | | | |
| Hellwig...... | 1300 | — | | | | | | | |
| | 350 | — | als Regiss. | | | | | | |
| Heuser ...... | 132 | — | 22 Wochen | | | | | | |
| Herrmann ... | 500 | — | 50 Wochen | | | | | | |
| Julius ....... | 780 | — | | 1300 | — | 200 Thlr. | 1300 | — | |
| Kanow ...... | 936 | — | | 936 | — | [Gratific. | | | |
| Künzel ...... | 520 | — | | | | | | | |
| Md. Krickeberg | 132 | — | 22 Wochen | | | | | | |
| Metzner ..... | 832 | — | | | | | | | |
| Müller ....... | 228 | — | 19 Wochen | | | | | | |
| Schirmer u. Fr. | 2184 | — | | | | | | | |
| Schwarz ..... | 180 | — | 36 Wochen | | | | | | |
| Sommerfeld .. | 520 | — | | | | | | | |
| Schröder .... | 36 | — | 6 Wochen | | | | | | |
| Dem. Schubert, später Müller-Bachmann .. | 684 | — | | | | | | | |
| Simoni ...... | 200 | — | 33 Wochen | 500 | -- | | 600 | — | |

| Name. | 1817. | | | 1826. | | | 1831. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. |
| Wilhelmi .... | 828 | — | 46 Wochen | 800 | — | | | | |
| Emilie Zucker | 624 | — | | | | | | | |
| Julie Zucker. | 342 | — | | | | | | | |
| Zwick ....... | 780 | — | | | | | | | |
| Ziegler ...... | 84 | — | 14 Wochen | | | | | | |
| Geiling ...... | 133 | 8 | | | | | | | |
| Mad. Kupfer . | 925 | — | | | | | | | |
| Burmeister, der Sohn ....... | | | | 500 | — | | 233 | 8 | bis 1. Aug. |
| Carl Devrient | | | | 1300 | — | 200 Thlr. Gratific. | 1800 | — | |
| Wilh. Schröder-Devrient.... | | | | 2000 | — | 500 Thlr. | | | |
| Gärtner ..... | | | | 800 | — | [Gratific. | | | |
| Geiling ...... | | | | 300 | — | | | | |
| Geiling, Sohn. | | | | 400 | — | | 400 | — | |
| Heine ....... | | | | 600 | — | | 600 | — | |
| Keller ....... | | | | 850 | — | | 1150 | — | |
| Mayer ....... | | | | 700 | — | | | | |
| Mad. Mayer .. | | | | 500 | — | | | | |
| Mad. Miller .. | | | | 500 | — | | | | |
| Pauli ........ | | | | 900 | — | | 1416 | 16 | |
| Risse ........ | | | | 600 | — | | 800 | — | |
| Mad. Schirmer | | | | 1500 | — | 200 Thlr. | 1500 | — | |
| Dem. Veltheim | | | | 1500 | — | [Gratific. | 1500 | — | |
| Dem Wagner | | | | 824 | — | | | | |
| Werdy ...... | | | | 900 | — | | 900 | — | |
| Mad. Werdy.. | | | | 900 | — | | 900 | — | |
| Becker ...... | | | | 1500 | — | 300 Thlr. | 1300 | — | bis 1. Sept. |
| v. Böhme .... | | | | 300 | — | [Gratific. | 400 | — | |
| Dem. Gley ... | | | | 420 | — | | | | |
| Pollack ...... | | | | 400 | — | | | | |
| v. Zahlhas ... | | | | 1300 | — | | | | |
| Detroit ...... | | | | 1000 | — | | | | |
| Haas ....... | | | | 700 | — | | | | |
| Remie, Inspic. u. Regisseur. | | | | 1000 | — | | | | |
| Babnigg ..... | | | | | | | 2000 | — | |
| Mad. Dittmar. | | | | | | | 200 | — | |
| Grossmann ... | | | | | | | 700 | — | |
| Dem. Herold . | | | | | | | 725 | — | |
| Kriete ....... | | | | | | | 700 | — | |
| Fräul. Lempke | | | | | | | 150 | — | bis 1. April |
| Mad. Mevius . | | | | | | | 1200 | — | |
| Meaubert .... | | | | | | | 1500 | — | |
| Rosenfeld .... | | | | | | | 720 | — | |
| Dem. Schebest | | | | | | | 766 | 16 | seit 1. Juli |
| Wächter ..... | | | | | | | 1800 | — | [1000 Thl. |
| Mad. Wächter | | | | | | | 800 | — | |
| Dr. Wagner .. | | | | | | | 1200 | — | |
| Satorius ..... | | | | | | | 666 | 16 | |

| Name. | 1817. | | | 1826. | | | 1831. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. |
| Mad. Rappolt | | | | | | | 75 | — | bis 1. April |
| Walker | | | | | | | 591 | 16 | v. 17. Febr. |
| Mad. Walker | | | | | | | 1583 | 8 | [b. 1. Dec. |
| Stein | | | | | | | 200 | — | |
| Emil Devrient | | | | | | | 1350 | — | |
| Dor. Devrient | | | | | | | 900 | — | |
| Eicke | | | | | | | 112 | 12 | v. 15. Mai b. 1. Oct. |
| Schuster | | | | | | | 666 | 16 | v. 1. Aug. |
| Dem. Hirschmann | | | | | | | 416 | 16 | |
| Berg | | | | | | | 266 | 16 | v. 1. Sept. |

## b. Italienische Oper

in den Jahren 1817 und 1831.

| Name. | 1817. | | | 1831. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. |
| Mad. Sandrini | 3400 | — | | 1200 | | |
| Frau v. Biedenfeld | 1200 | — | | | | |
| Mad. Miecksch | 1200 | — | | | | |
| Dem. Funk | 1000 | — | | | | |
| Dem. Hunt | 600 | — | | | | |
| Benelli | 800 | — | | | | |
| Tibaldi | 950 | — | | | | |
| Decavanti | 366 | — | | | | |
| Benincasa | 900 | — | | 900 | | |
| Sassaroli | 783 | 8 | | | | |
| Bassi | 800 | — | | | | |
| Miecksch | 350 | — | | | | |
| Torri | 150 | — | | | | |
| Ricci | 750 | — | | | | |
| Palazzesi | | | | 4000 | — | |
| Schiasetti | | | | 3000 | — | |
| Bonfigli | | | | 500 | — | bis 1. Juli |
| Rubini | | | | 1183 | 8 | |
| Pesadori | | | | 750 | — | |
| Zezi | | | | 900 | — | |
| Vestri | | | | 800 | — | |
| Fürst | | | | 400 | — | |
| Mollo | | | | 712 | 12 | vom 1. April |

## Deutches Theater

in den Jahren 1850 und 1856.

| Name. | 1850. | | | 1856. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. |
| Fräul. Altram ..... | 700 | — | | 800 | — | |
| Frau Bayer-Bürck . | 2400 | — | 450 Thlr. Spiel- | 3000 | — | 200 Thlr. Gratific., |
| Fräul. Berg ....... | 1500 | — | [honorar | 1800 | — | [5 und 10 Thlr. |
| v. Böhme ......... | 600 | — | | 600 | — | [Spielhonorar |
| Dalle Aste ........ | 2600 | — | | | | |
| Eduard Devrient .. | 2060 | — | und 600 Thlr. | | | |
| Emil Devrient..... | 1800 | — | 1200 Thlr. Benefiz | 3000 | — | 6, 10 u. 15 Thlr. |
| | | | 650 Thlr. Spiel- | | | Spielhonorar |
| | | | honorar | | | |
| Dittmarsch ....... | 800 | — | und 200 Thlr. als | 800 | — | 200 Thlr. Regiss. |
| Mad. Drewitz ..... | 300 | — | [Regisseur | 300 | — | |
| Geiling ........... | 300 | — | | 300 | — | |
| Gerstorfer ........ | 700 | — | | 800 | — | |
| Dem. Jäckel ...... | 175 | — | | | | |
| Koch ............. | 800 | — | | 800 | — | |
| Kramer ........... | 1200 | — | | 1200 | — | |
| Mad. Kriete ....... | 1000 | — | | 1000 | — | |
| Liedtke .......... | 1400 | — | | | | |
| Meister ........... | 600 | — | | 700 | — | |
| Mad. Mayer ...... | 291 | 10 | | | | |
| Mitterwurzer ...... | 2000 | — | | 2200 | — | 200 Thlr. Gratific. |
| Mad. Mitterwurzer. | 600 | — | | 800 | — | |
| Porth........... .. | 1500 | — | | 1600 | — | |
| Quanter .......... | 1500 | — | 200 Thlr. als Re- | 1600 | — | 200 Thlr. Regiss. |
| | | | gisseur | | | |
| Räder ............ | 1800 | — | 116 Thlr. 20 Gr. | 1800 | — | 200 Thlr. Gratific. |
| Mad. Räder ....... | 400 | — | [Gratification, | 400 | — | |
| Risse ............ | 450 | — | [200 Thlr. als | 450 | — | |
| Rudolph ......... | 700 | — | [Regisseur | | | |
| Mad. Palm-Spatzer. | 1250 | — | | | | |
| Fräul. Schmidt .... | 850 | — | | | | |
| Schmidt........... | 1200 | — | | | | |
| Sontag ........... | 580 | — | | | | |
| Mad. Schubert .... | 800 | — | | 800 | — | |
| Fräul. Schwarzbach | 1500 | — | | | | |
| Seiss ...... ...... | 400 | — | | 500 | — | |
| Simon ............ | 200 | — | | 200 | — | |
| Mad. Stolte ....... | 916 | 20 | | | | |
| Fräul. Thiele ..... | 800 | — | | | | |
| Tichatscheck ...... | 2200 | — | 1000 Thlr. Grati- | 2600 | — | 1000 Thlr. Gratif., |
| Wächter .......... | 800 | — | [fication, 1280 | | | [20 Thlr. Spiel- |
| Mad. Wächter ..... | 800 | — | [Thaler Spiel- | 800 | — | [honorar |
| Fräul. Wächter ... | 240 | — | [honorar | 240 | — | |
| Walther .......... | 900 | — | | 1200 | — | |

| Name. | 1850. | | | 1856. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Thlr. | Gr. | Bemerkung. | Thlr. | Gr. | Bemerkung. |
| Fräul. Wilhelmi ... | 1833 | 10 | | 2000 | — | |
| Wilhelmi ......... | 400 | — | | 500 | — | |
| Winger ........... | 1500 | — | | 1700 | — | 200 Thlr. Regiss. |
| Weiss ............ | 300 | — | | | | |
| Fräul. Michalesi, sp. Fr. Kapellm. Krebs | 2083 | 10 | | 2500 | — | |
| Himmer .......... | 936 | 20 | | | | |
| Abiger ............ | 446 | 20 | vom 1. Juni | 1200 | — | 100Thlr.Gratific., 2 Thlr. Spielh. pr. Abend |
| Fräul. Löhn ....... | 553 | 10 | vom 1. Mai | 900 | — | |
| Liebe ............. | 600 | — | vom 1. Juli | | | |
| Wohlbrück ........ | 350 | — | vom 1. Juni | 1600 | — | 200 Thlr. Gratific. |
| Fräul. Wohlbrück . | 133 | 20 | vom 1. Juni | | | |
| Fräul. Bursche .... | 279 | — | vom 20. Februar | | | |
| Mad. Huber ...... | 420 | — | vom 1. März | 700 | — | |
| Wachtel .......... | 120 | — | v. 1. Juli b. 1. Sept. | | | |
| Agnes Bunke ...... | 400 | — | vom 1. October | 2200 | — | |
| Fräul. Bredow ..... | 133 | 10 | vom 1. November | 1200 | — | |
| Fräul. La Grua ... | 300 | — | vom 1. November | | | |
| Bürde ............ | | | | 1500 | — | |
| Bertha Bunke ..... | | | | 300 | — | |
| Conradi ........... | | | | 1500 | — | |
| Dawison .......... | | | | 3000 | — | 6, 10 u. 15 Thlr. |
| Eilers ............ | | | | 600 | — | [Spielhonorar |
| Fräul. Findeisen... | | | | 500 | — | |
| Fischer jun........ | | | | 500 | — | |
| Heese ...... ..... | | | | 1500 | — | |
| Herbold .......... | | | | 600 | — | |
| Fräul. Hintze ..... | | | | 1200 | — | |
| Meinhold ......... | | | | 500 | — | |
| Fräul. Michalesi ... | | | | 1000 | — | |
| Fräul. Jenny Ney . | | | | 5000 | — | |
| Mad. Perenz ...... | | | | 200 | — | |
| Fräul. Porth ...... | | | | 400 | — | |
| Rudolph .......... | | | | 1200 | — | 2 Thlr. Spielhon., |
| Weixelsdorfer ..... | | | | 1800 | — | [200 Thlr. Gratif. |
| Fräul. Zengraf .... | | | | 1600 | — | |

# Zusätze und Berichtigungen.

Zu Seite 136. Von Seite 136—209 ist durchgehend statt: „königlich sächsische“ und statt „König“ oder „Königin von Sachsen“ zu lesen: „königlich“ und „König“ oder „Königin“.

Zu Seite 160. Dass A. Bertoldi schon 1714 in Dresden engagirt gewesen sei, ist, obschon ich die Nachricht so vorfand, sehr unwahrscheinlich. Er war damals wohl noch ein Kind, da er (s. S. 230) erst 1787 starb.

Zu Seite 186. Es ist jetzt durch die Erhebungen Eduard Duboc's (R. Waldmüller) und Hermann Uhde's vollkommen sicher gestellt, dass Neubers am 5. Februar 1718, und zwar als „Königlich Grossbritannische und Churfürstlich Braunschw.-Lüneb. Hoffcommedianten“ zu Braunschweig in der St. Blasii-Kirche copulirt worden sind. Ob Neubers schon vorher bei der Spiegelbergischen Gesellschaft in Weissenfels gewesen oder erst nach dieser Zeit in dieselbe eingetreten sind, ist hierdurch zweifelhaft geworden, das letztere aber das Wahrscheinlichere.

Zu Seite 340. Bei der Zusammenziehung der Vorstellungen sind die der Trauerspiele unberücksichtigt geblieben. Die Zahl derselben erhöht sich unter Zuziehung der letzteren auf 1605, von denen dann auf Iffland nur etwa 9%, auf Kotzebue 20¾% entfallen.

Zu Seite 367. Ueber die Gefangennahme F. Seconda's fand ich nachträglich noch folgende, von ihm eigenhändig unterschriebene Notiz, welche von meiner, auf anderer Quelle beruhenden Darstellung etwas abweicht: „Den 14. Juli ward ich früh um 11 Uhr zu dem Fürsten Repnin (wie es scheint in Leipzig) gefordert, gleich beim Eintritt in sein Zimmer auf das grausamste als Spion mit Drohung des Erschiessens behandelt und ohne Vertheidigung auf der Stelle als militärischer Arrestant nach Dresden in das Polizeihaus transportirt. Nach zweimaligem Verhöre erhielt ich den fünften Tag meine Freiheit, musste aber auf meine Kosten nach Leipzig reisen.“

Zu Seite 383. Wie sehr es dem Grafen Vitzthum am Herzen lag, C. M. v. Weber für das Königl. Theater zu gewinnen, geht aus

mehreren Vorträgen desselben genügend hervor. Daher er dem Widerstande des Ministers von Einsiedel auch mancherlei Concessionen machte und sich unter Anderem am 16. December 1816 schon für befriedigt erklärte, wenn „Se. Königliche Majestät nur die Absicht, C. M. v. Weber als Director des Orchesters im deutschen Schauspiele und Oper oder noch lieber als Kapellmeister sofort bleibend anzustellen im allgemeinen auszusprechen geruhen wollten". Schon am 14. December erfolgte hierauf die Ernennung Weber's als „Musikdirector, vor der Hand auf ein Jahr". Es ist daher befremdend, dass, als Vitzthum Weber von seiner Anstellung ohne jede nähere Angabe benachrichtigte, er, in Widerspruch mit diesem Rescripte, seinen Brief an „Sr. Hochwohlgeboren den Herrn Kapellmeister Carl Maria v. Weber" richtete. Er musste demnach gehofft haben, nachträglich diesen Titel für Weber doch noch mit Leichtigkeit erlangen zu können. Erst am 29. Januar, auf Weber's dringendes Verlangen, erfolgte aber eine schriftliche Eingabe Vitzthum's, in welcher die Gleichstellung Weber's mit Morlacchi beantragt wurde. Wenn Weber diese zunächst auch nicht vollständig erlangte, so wurde demselben doch schon mit Rescript vom 8. Februar der Titel eines Königl. Kapellmeisters zu Theil, wovon die Mitglieder des Theaters und der Kapelle durch Circular vom 10. Februar verständigt wurden.

Zu Seite 412. Es ist übersehen worden, dass eine unrichtige Angabe vom Todestag C. M. v. Weber's im Texte Eingang gefunden. Derselbe starb in der Nacht vom 4. bis 5. Juni 1826. Selbstverständlich muss es in dem darauf folgenden Satze in Bezug auf Julie Haase statt „vorausgegangen" „nachfolgte" heissen.

Zu Seite 431 und 651. Friederike Schirmer, Tochter des Schauspielers Christ, geb. 1787, hat seit ihrem ersten Auftreten, 1797, bis zu ihrem 1833 erfolgten Tode der Dresdner Bühne ununterbrochen angehört. Sie erscheint bis 1807 als Fräul. Christ, von da an als Mad. Schirmer auf den Theaterzetteln derselben. Die Angabe, dass sie 1819 wieder neu bei derselben eingetreten sei, welche auf einem nach den Theaterbüchern entworfenen Verzeichnisse beruht, wird hierdurch berichtigt.

Zu Seite 453. Der Verlust von Julie Gley wurde in Dresden, wo man ihr früher gewissermassen Dem. Fournier geopfert hatte, sehr schwer empfunden, weshalb denn auch unter der Hand Unterhandlungen gepflogen wurden, die ihre Rückkehr bezweckten. Dieselben nahmen durch die Vermittelung ihres damaligen Bräutigams, des Dr. W. Häring, eine festere Form an, da Juliens Vater nicht eher in eine eheliche Verbindung mit diesem willigen wollte, bis sie eine lebenslängliche Anstellung gefunden hatte. Sie zogen sich aber durch die hohen Forderungen des alten Gley in die Länge. Der

plötzliche Tod des letzteren (Sept. 1832) unterbrach sie dann vollständig. Inzwischen muss das Verhältniss der Gley zu Dr. Häring eben so plötzlich aufgelöst worden sein, da Lüttichau schon unter dem 15. December 1832 sowohl auf ihr Engagement, als das ihres neuen Verlobten, des Hofschauspielers Rettich, antrug. Rettich gefiel aber neben Emil Devrient so wenig in Dresden, dass dies der hauptsächlichste Grund der frühen Lösung dieses mit so viel Eifer gesuchten Engagements war.

Zu Seite 464. In einem Vortrage Lüttichau's vom 5. Februar 1833 heisst es in Bezug auf die Entlassung des Hofschauspielers Julius, dass „sein Eifer sehr nachgelassen habe, sein Gedächtniss schwächer geworden sei“ und „das Studium seiner Rollen mit bei weitem minderem Fleisse“ von ihm betrieben werde. Auch sei „nicht selten ein Mangel an Bereitwilligkeit an ihm zu bemerken gewesen, welcher oft schon zum Nachtheile der Casse und zur Unzufriedenheit des Publicums die unangenehmsten Schwierigkeiten für die Regie und ein übles Beispiel für andere Mitglieder der Königl. Bühne veranlasst“ habe.

Zu Seite 481. In einem Vortrage vom 31. December 1835 spricht, wie ich nachträglich gefunden, Lüttichau es geradezu aus, dass er die Auflösung der Verlobung Pauli's vermuthet und eben deshalb das Zustandekommen der Ehe zu einer contractlichen Bedingung für das Engagement von Frl. Schebest gemacht; wie er es denn nun auch als ein Glück erachte, dass diese Angelegenheit sich jetzt bereits aufgeklärt habe.

Zu Seite 519. Im Jahre 1838 finde ich das erste Beispiel eines Spielhonorars am Königl. sächs. Hoftheater. Veranlassung gab ein Gesuch Tichatscheck's um Gehaltserhöhung. Lüttichau befürwortete dasselbe: weil es nicht zu verkennen sei, „dass der Gehalt von 2500 Thlr. nach den Gagen, welche andere Bühnen für einen ersten Tenoristen von solcher Auszeichnung zu zahlen pflegen, nicht ganz im Verhältniss stehe. Die Erhöhung seines Gehalts im Laufe der Contractzeit selbst würde jedoch um der Consequenz willen in keiner Maasse anzurathen seyn; dagegen scheine die Bewilligung eines sogen. Spielhonorars, wie es an vielen Orten üblich, für jede einzelne Darstellung das beste Auskunftsmittel dafür zu bieten. Durch ein solches Spielhonorar werde der Künstler nur in dem Maasse höher gestellt, als er sich thätiger und brauchbarer für die Anstalt selbst zeigt, und es sei dasselbe sonach ein Gewinn ebensowohl für die Theaterverwaltung selbst, als für den betreffenden Darsteller oder Sänger.“ Lüttichau, der vor noch nicht langer Zeit das Spielhonorar ganz verworfen hatte (s. S. 465), ist von jetzt an für

diese Einrichtung sehr eingenommen, wie er denn in demselben Jahre das der Schröder-Devrient eingeräumte und mit 1000 Thlr. garantirte Benefiz mit einem Spielhonorar von 20 Thlr. abzulösen suchte, um sie hierdurch zu öfterem Auftreten zu veranlassen. Noch im Jahre 1842 wurde aber durch Königl. Rescript vom 7. October ein für die Hofschauspielerin Bauer von Lüttichau in Vorschlag gebrachtes Spielhonorar von 3 Thlr. rundweg abgelehnt.

Zu Seite 544. In den Acten des Theaterarchivs habe ich nichts gefunden, was über die hier von Wagner geschilderten Vorgänge Licht verbreiten könnte. Doch haben Persönlichkeiten, die denselben nahe gestanden, mir versichert, dass Wagner sich dabei zu greller Farben bedient habe. Besonders wissen sie sich der von diesem behaupteten Zerwürfnisse mit den Orchestervorständen nicht zu erinnern, so wie sie auch den Misserfolg der Beethoven'schen Symphonie unter Reissiger in Abrede stellen.

Zu Seite 584. Nach den Personalacten, die mir erst nachträglich vorgelegt wurden, wendete sich Dr. Pabst nach seinem Abgange von Lüttichau nach Berlin, um in Königl. Preuss. Dienste zu treten. Von hier erhielt er die Berufung nach Dresden. In dem von dem damaligen Minister Manteuffel unterzeichneten Entlassungsdecrete aber heisst es: dass, obschon ihn derselbe nur ungern entbehre, es ihm wenigstens „zur Genugthuung gereiche, ihm für den Diensteifer, das lebendige Interesse und die Thätigkeit, mit welcher er sich seinem Berufe gewidmet, seine volle Anerkennung auszusprechen". Dr. Pabst trat in Dresden nicht als Dramaturg, sondern bis zu Winkler's Tode als zweiter Theatersecretär ein, mit welcher Stellung die Thätigkeit des Dramaturgen ohnehin schon verbunden war. Ueberhaupt wurden ihm gleich damals die Geschäfte des Secretariats in ihrem ganzen Umfange anvertraut, wie sich dies aus einer Stelle des an die Mitglieder des Theaters in Bezug auf seine Anstellung erlassenen Circulars ergiebt, in welcher er als das „Organ der General-Direction" bezeichnet wird, „dem die gebührende Achtung und Folgsamkeit" allseitig zu erweisen sei.

Zu Seite 597. Das Verdienst, das sich Lüttichau um die Wiederaufnahme der Wagner'schen Opern 1852 erwarb, findet in folgender Stelle eines Briefes von Johanna Wagner an denselben vom 27. Januar 1853 eine Bestätigung: „Tannhäuser ist von meinem Onkel (in Berlin) zurückgefordert worden, weil er zu weit in den Sommer hinausgeschoben wurde. Was den Leuten in Dresden nicht möglich war, weil die Oper in E. E. einen wirklich so kühnen und edlen Ritter zur Seite hatte, das haben vielleicht durch vierte und fünfte Hand dieselben Leute hier durchgesetzt, die Oper zu ver-

hindern; denn jetzt merken wir ganz deutlich, dass Tannhäuser doch nicht dran gekommen wäre, wenn ihn mein Onkel auch nicht zurückgefordert hätte. Wie traurig für solch ein Talent, leider durch eigne schwere Schuld sein schönes Künstlerleben zerstört zu haben."

Am 1. Mai d. J. wurde übrigens der Johanna Wagner durch Rescript des Königlichen Hauses der strittige Vorschuss noch völlig erlassen.

Zu Seite 610. Es ist hier vergessen worden, der Entwicklung zu gedenken, die das Ballet seit 1841 genommen. Im Jahre 1842 und 43 waren neben Fräul. Pecci noch die Fräul. Benoni und Starke als Solotänzerinnen engagirt, 1847 aber durch Fräul. Döring wieder ersetzt worden. 1850 war an die Stelle Ambrogio's der Solotänzer Plagge getreten. 1852 trat Pohl (bis 1856), 1852 Fräul. v. Bose, 1857 Fräul. Stüssi, 1858 die Fräul. Müller und Buchey hinzu, nachdem 1855 Frau Pecci-Wilhelmi pensionirt worden war. 1859 wurde Jerwitz und 1861 Pohl aufs Neue gewonnen. Obschon das Ballet hauptsächtlich dem Schmucke der Oper diente, so wurden doch auch bisweilen selbstständige Tanzdivertissements und Ballete zur Aufführung gebracht. Ich finde deren von 1816—62 überhaupt 66 verzeichnet, von denen jedoch eine grössere Zahl durch Gastspiele veranlasst wurde.

Zu Seite 616. Hier hat eine Zahlenverschiebung stattgefunden. Die richtige Lesung ist:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *19* | 6 | 24 | Die Freistatt . . . . . . | 1 | Frhr. v. Houwald . . . . | 2 |
| „ | 7 | 13 | Die Braut von Messina . | 4 | Schiller . . . . . . . . . | 28 |
| *20* | 1 | 3 | Das Bild . . . . . . . . | 5 | Frhr. v. Houwald. . . . . | 15 |

Zu Seite 617. Hier, wo dasselbe der Fall, muss es heissen:
bei Macbeth 11 Aufführungen,
„ Correggio 14 „

Zu Seite 621. Hier muss ausfallen:
*37.* 1. 22. Der Landwirth.

Zu Seite 622. *43.* 8. 30. Der Königslieutenant.

Zu Seite 627. Hier hat ebenfalls eine Zahlenverschiebung stattgefunden. Es muss nämlich heissen:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *23* | 8 | 29 | Die buchstäbl. Auslegung der Gesetze . . . . . | 1 | v. Brainel . . . . . . . . . | 1 |
| „ | 9 | 5 | Junggeselle und Ehemann | 3 | n. Vafflard und Fulgence . | 8 |

---

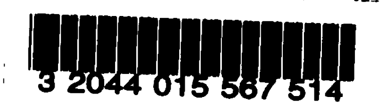
S. 170 Z. 9 v. u. lies Kurfürsten statt König.
„ 178 „ 1 „ u. „ Gruscewsky „ Gouscewsky.



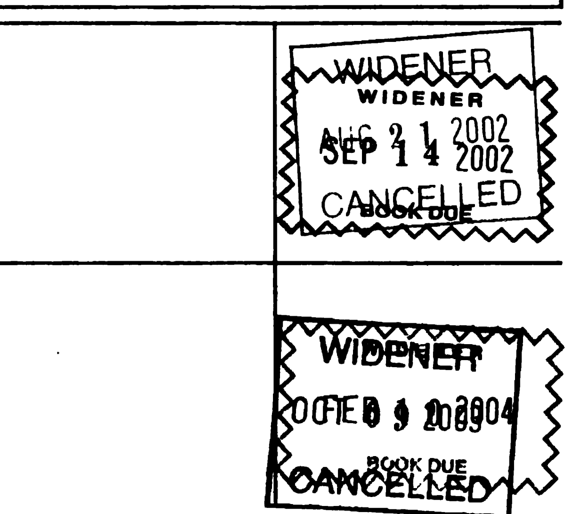
S. 184 Z. 3 v. o. lies Angriffen statt Angriffe.
„ 188 „ 7 „ o. „ die diese „ den diese.
„ 193 „ 9 „ o. „ welcher „ welcher letzte.
„ 200 „ 2 „ u. „ Blendlaterne in der Hand „ Blendlaterne.
„ 202 „ 8 „ o. „ fast „ bereits.
„ 203 „ 12 „ o. „ Obschon sie aber „ Aber obschon sie
„ 226 „ 1 „ o. „ Hasse „ Fischietti.
„ 232 „ 5 „ o. „ Correpetitor „ Chorrepetitor.
„ 233 „ 20 „ o. „ } Ghinassi „ Ghinasti.
„ 235 „ 12 „ o. „ }
„ 235 „ 8 „ u. „ welche „ welcher.
„ 238 „ 19 „ u. „ kennen Sie „ könnte es.
„ 243 „ 4 „ o. „ Beletti „ Betelli.
„ 249 „ 13 „ u. „ Storace „ Storau.
„ 268 „ 8 „ u. „ 1753 „ 1793.
„ 269 „ 10 „ u. „ Colman „ Colomann.
„ 271 „ 9 „ u. „ Friedrich August III. „ Friedrich August I.
„ 272 „ 18 „ o. „ Ettinger „ Estinger.
„ 273 „ 18 „ o. „ Schmelz „ Schmelzer.
„ 277 „ 10 „ u. „ 1767 „ 1797.
„ 289 „ 1 „ o. „ welchen „ welche.
„ 304 „ 7 „ u. „ Davander „ Daweder.
„ 305 „ 12 „ o. „ Weisse „ Weise.
„ 307 „ 11 „ o. „ Farqhuar „ Farghuar.
„ 313 „ 6 „ u. „ Bäumer „ Bäuner.
„ 315 „ 3 „ u. „ reckt „ renkt.
„ 318 „ 15 „ o. „ Braunau „ Brauneck.
„ 318 „ 19 „ o. „ 1775 „ 1779.
„ 328 „ 11 „ o. „ die „ dessen.
„ 342 „ 10 „ o. „ 1799 und 1805 „ 1805.
„ 342 „ 7 „ u. „ Letzteres „ es.
„ 409 „ 2 „ o. „ die „ den.
„ 421 „ 5 „ u. „ v. Hagn „ v. Hayn.
„ 460 „ 18 „ u. „ nur zwei Ausnahmen „ einer einzigen Ausnahme.
„ 469 „ 15 „ u. „ 1837 „ 1839.
„ 482 „ 9 „ u. „ hier zu nennenden „ genannten.
„ 485 „ 19 „ u. „ einem „ seinem.
„ 486 „ 3 „ o. „ entlassen „ kündigen.
„ 486 „ 8 „ u. „ Felsenheim „ Felchenheim.
„ 486 „ 9 „ u. „ Ronniger „ Ronninger.
„ 486 „ 12 „ u. „ Huray „ Hurey.
„ 487 „ 3 „ o. „ von Fräul. Pixis „ Fräul. Pixis.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| S. 487 | Z. | 8 | v. | o. | lies | 1841 | statt | 1846. |
| „ 503 | „ | 11 | „ | u. | „ | welche | „ | welchen. |
| „ 503 | „ | 15 | „ | u. | „ | Zeitraume | „ | Jahre. |
| „ 507 | „ | 7 | „ | u. | „ | einem | „ | einer. |
| „ 531 | „ | 9 | „ | o. | „ | als | „ | und. |
| „ 539 | „ | 5 | „ | o. | „ | Bassstimme | „ | Baritonstimme. |
| „ 542 | „ | 15 | „ | o. | „ | im | „ | am. |
| „ 544 | „ | 17 | „ | u. | „ | nicht | „ | um so weniger. |
| „ 557 | „ | 12 | „ | u. | „ | er | „ | es. |
| „ 562 | „ | 3 | „ | o. | „ | ihr | „ | ihnen. |
| „ 563 | „ | 15 | „ | u. | „ | 1850 | „ | in demselben Jahre. |
| „ 563 | „ | 15 | „ | u. | „ | des | „ | sowie des. |
| „ 589 | „ | 3 | „ | o. | „ | Fastlinger | „ | Fasslinger. |
| „ 594 | „ | 2 | „ | u. | „ | insofern | „ | insofern an. |
| „ 595 | „ | 8 | „ | u. | „ | trotz seiner | „ | seiner. |
| „ 638 | „ | 13 | „ | u. | „ | Kotzebue, Mus. v. Himmel | „ | Keller, Mus. v. Fischer. |
| „ 642 | „ | 34 | „ | u. | „ | Gallie | „ | Gallio. |
| „ 644 | „ | 15 | „ | u. | „ | List | „ | Last. |

Officin der Verlagshandlung.







WIDENER
WIDENER
AUG 2 1 2002
SEP 1 4 2002
CANCELLED
BOOK DUE
WIDENER
CANCELLED
BOOK DUE



